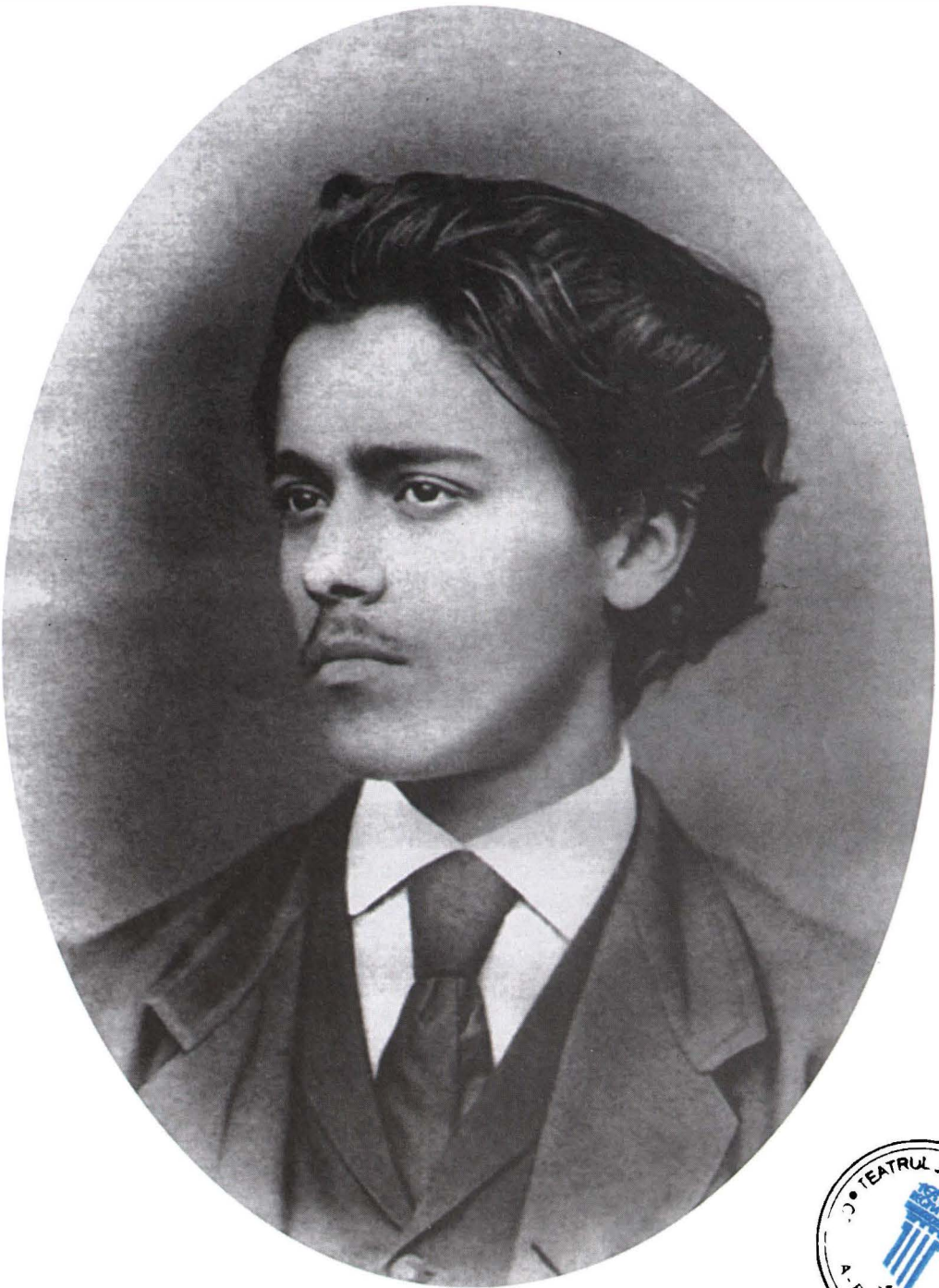


TEATRUL „REGINA MARIA” 1 ORADEA - BIHOR - ROMÂNIA

ANUL CARAGIALE

SĂ NE AMINTIM DE...

NEPOTUL LUI RAMEAU
de Denis Diderot

Valentin Silvestru*: Stimate regizor David Esrig, şi preţuite scenograf Ion Popescu-Udrişte, vă rog să contribuiţi la ducerea mai departe, cum se spune, a istoriei spectacolului dumneavoastră remarcabil pe care încercăm s-o schiţăm în astă-seară, alternând fragmentele filmate cu discuţia pe viu asupra fenomenului de care iau cunoştinţă spectatorii. Cum ai reuşit, sau cum aţi reuşit, echipa care aţi lucrat, ca să realizaţi un text de teatru?

David Esrig: Structura dialogului lui Diderot – şi asta m-a făcut să îndrăznesc această experienţă – este extrem de dramatică. Nici o clipă dialogul nu este descriptiv, deşi abundă în descripţii. Pentru că fiecare lucru care este invocat este invocat pe fondul unui conflict lăuntric de o nemaipomenită forţă şi o teribilă tensiune. [...] Este un dialog filosofic trăit la cea mai înaltă temperatură. Ideile nu sunt argumente intelectuale, ci argumente vitale. Asta este şi forţa neobişnuită a acestui text. Filosofia aici este viaţă, este existenţă.

Valentin Silvestru: Totuşi, date fiind dimensiunile operei originale, înţeleg că a trebuit să renunţaţi la o mare parte din text.

David Esrig: Fără îndoială. A fost important să găsim criteriul. Criteriul de selecţie a textului s-a bizuit pe faptul că nepotul lui Rameau, în faţa întâmplării triste de a fi dat afară din casa unde trăia comod ca parazit, bârfitor, codoş şi aşa mai departe...

Valentin Silvestru: Casa lui Bertain... care a existat şi realmente.

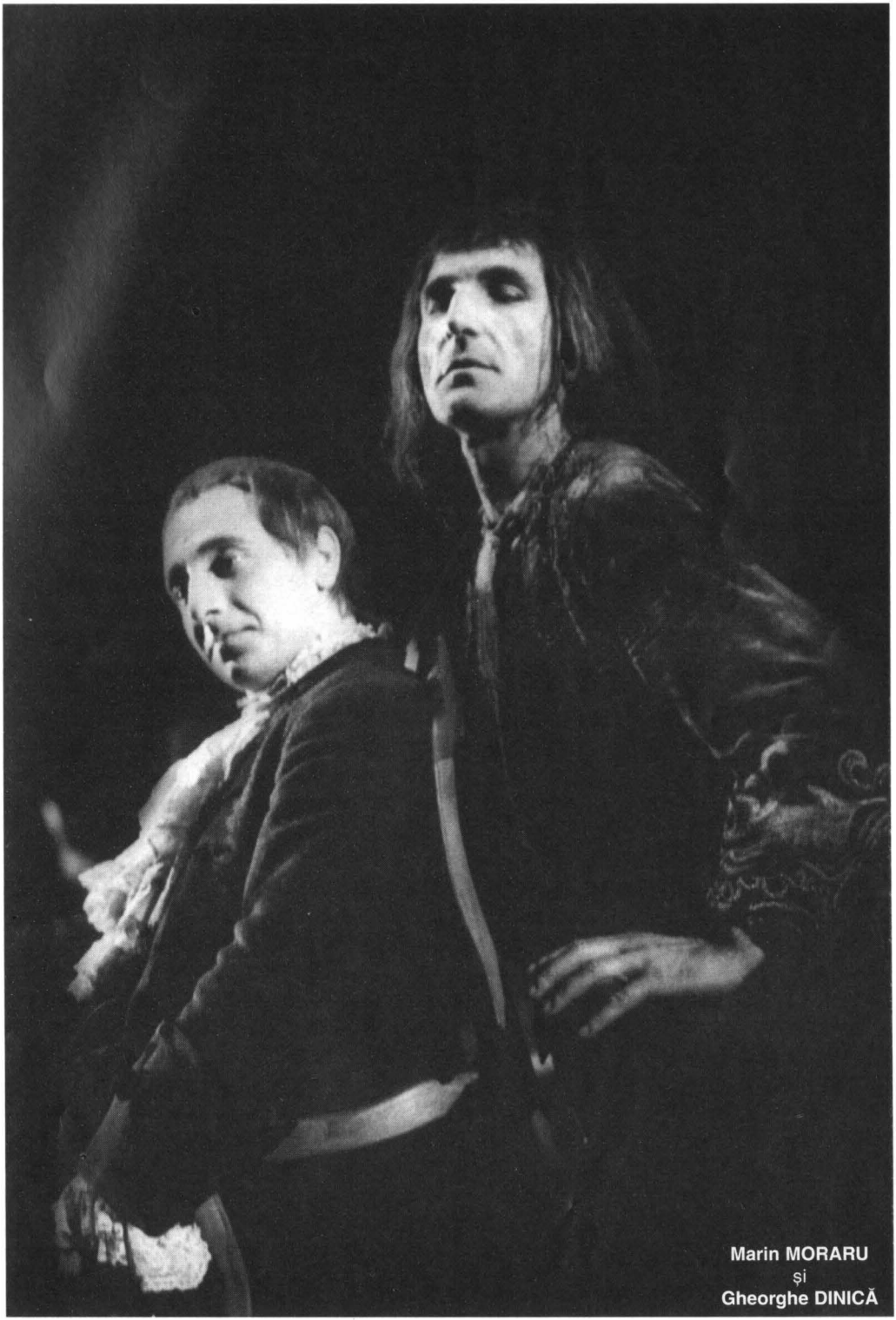
David Esrig: Bineînţeles. A fost unul dintre marii financiari ai Franţei. [...] Deci, fiind dat afară din această casă unde ducea deja o viaţă foarte comodă, trebuind să înţeleagă cu ce a greşit, e nevoit, din cauza vitalităţii extraordinare a gândirii lui, acest personaj straniu, să se confrunte cu toate datele existenţei. El trebuie să înţeleagă mecanismul social, el trebuie să înţeleagă mentalitatea oamenilor. Ca să revin la operaţiunea pe care poetul Gellu Naum a făcut-o aici, aş putea s-o denumesc o transformare subcutanee a textului. Fără să piardă nimic din structura foarte complexă a unui text filosofic. Fără să altereze complexitatea cu care se exprimă personajele. Care, dacă ar fi fost răpită, devenea alt text decât al lui Diderot. [...] Gellu Naum a mânuit cu o extraordinară înţelegere literară cuvintele, transformând un text care era menit să fie citit într-unul care poate fi înţeles fiind auzit. Operaţiune de o extremă subtilitate şi delicateţe.

Valentin Silvestru: Plec de la text împreună cu bunăvoinţa dumneavoastră şi întreb când şi cum s-a cristalizat imaginea spectacolului, în care fază a procesului de elaborare?

Ion Popescu-Udrişte: De la început, în ce priveşte decorul, am renunţat la a face o reconstituire, pe care o indica textul, a cafenelei Régeance. Era simplu, neinteresant pentru noi astăzi şi ne-am gândit că un dispozitiv scenic care să traducă, să descifreze şi

---

* Discuţie realizată de Valentin Silvestru cu regizorul David Esrig, scenograful Ion Popescu-Udrişte şi actorii Marin Moraru şi Gheorghe Dinică. Emisiune din 1970 la Televiziunea Română.



Marin MORARU
și
Gheorghe DINICĂ

să comenteze pentru spectator ideile conținute în text era lucrul cel mai nimerit. Și așa, treptat, treptat, am ajuns la ideea unui dispozitiv, a acestui caleidoscop de oglinzi – de fapt sunt opt oglinzi mari, pivotante, de 3 metri pe 2 – și aparatura electrică necesară, care și asta a trebuit pusă într-un anumit unghi, dirijată într-un anumit fel, lucruri care au venit mai pe urmă, adică în decursul muncii noastre. Însă de la început știam că spectacolul se va desfășura într-un dispozitiv de oglinzi. Cum va fi el, ce sarcini i se dau, ce vom cere de la el, asta am rezolvat mai târziu.

Valentin Silvestru: Îmi închipui că în viziunea regizoral-scenografică au intervenit trei momente care cereau cu deosebire unitatea dumneavoastră de vederi. Este, dacă înțeleg bine, momentul plastic al mișcării, care e foarte caracteristic spectacolelor semnate de regizorul Esrig, de scenograful Udriște și colaboratorii lor, actori foarte apropiați, Marin Moraru, Dinică și alții; apoi, momentul de plastică propriu-zisă, care reprezintă ambianța, decorul, recuzita, costumele; și momentul special în cazul acestui spectacol de plastică realizat prin efecte optice și prin efecte luminoase, care aici joacă un rol aproape decisiv, cel puțin într-o bună parte a spectacolului. Este un element de continuitate și faptul că v-ați bizuit în distribuție pe actori cu care ați mai lucrat?

David Esrig: Cred că anarhismul profund al personajului *Nepotul lui Rameau* își găsea greu un interpret mai exact, mai bun, bogat decât Dinică. După cum liniștea care ajunge până la a fi torturantă pentru *Nepotul lui Rameau,* a lui Diderot, această liniște care macină în formidabila lui încordare intelectuală totul, își găsea greu un interpret mai exact decât neliniștitul Marin Moraru. Cred că liniștea lui Diderot nu e o formă de calm, e o formă specială a unei naturi deosebit de active. Și, peste toate astea, seamănă foarte bine.

Valentin Silvestru: Aici chiar vroiam să întreb dacă ați mizat într-adevăr pe asemănarea fizică, fiindcă am observat, că s-a urmărit o mască oarecum asemănătoare. Și în costum am avut impresia că, deși sunt asemănătoare, există o tușă de maliție din partea dumneavoastră la costumul *Nepotului.*

Ion Popescu-Udriște: În ambele cazuri, adică și în al *Nepotului lui Rameau* și al *filosofului Diderot,* am păstrat costumul de epocă, gândind că este emoționant pentru noi, astăzi, să vedem două personagii îmbrăcate în costum de epocă, ce dezbat niște lucruri atât de actuale. [...]

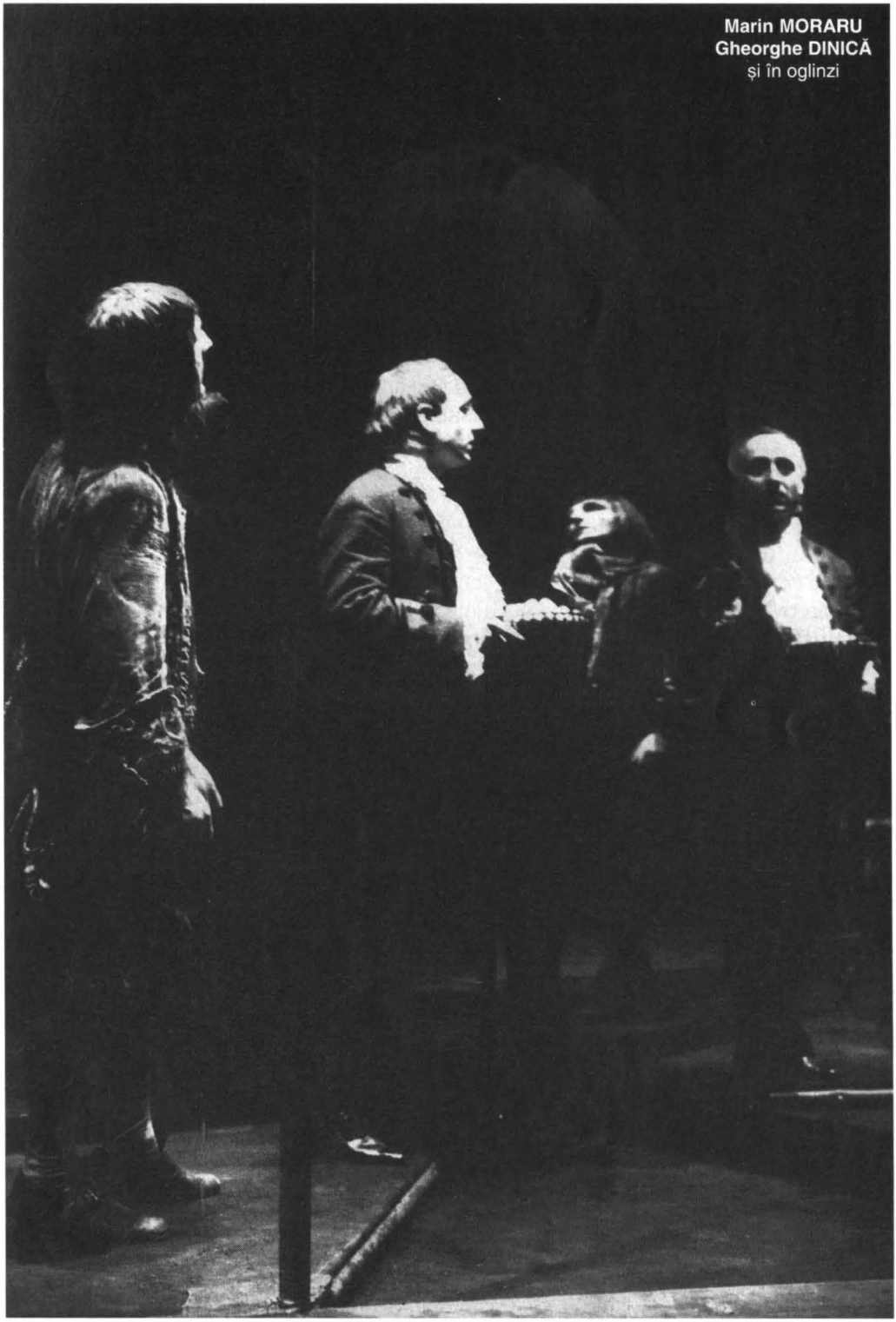
Valentin Silvestru: Pentru dumneata, iubite și prețuite Gheorghe Dinică, cu ce a început istoria frumosului rol pe care îl joci în *Nepotul lui Rameau*?

Gheorghe Dinică: Asta ține de o perioadă foarte lungă și cu precizie foarte greu de spus, dar, ca un detaliu, îmi amintesc că în urmă cu câțiva ani, când am luat legătură cu textul, am făcut cunoștință cu el, acasă la poetul Gellu Naum, chiar am făcut o lectură în joacă a textului, și că de atunci se știa, într-un fel, și în bine, că am să joc acest personaj.

Valentin Silvestru: Și care a fost ideea dominantă a îndelungatului proces de elaborare a rolului?

Gheorghe Dinică: Cred că este o întrebare foarte nuanțată și la un înalt nivel filosofic asupra a ceea ce este normal și anormal în relațiile omului cu viața, cu societatea.

Valentin Silvestru: O veche tradiție actoricească cere ca pe scena de teatru să se evite oglinzile adevărate, pe superstiții sau, dacă vreți, pe adevărul, eu știu, justificat psihologic, că, văzându-se în oglindă, actorul este fascinat de propria sa imagine și uită contextul în care se află. Aici ați avut de-a face cu opt oglinzi foarte mari și mă întreb dacă nu cumva această dificultate atât de tradițională a actorului față cu oglinda, în teatru, nu v-a creat dumneavoastră niște impedimente foarte aspre.



Marin MORARU
Gheorghe DINICĂ
și în oglinzi

Gheorghe Dinică: Este foarte adevărat că acest cadru este neobișnuit pentru experiența unui actor în scenă. De obicei, oglinda în viață are cu totul alt rol, omul este tentat imediat să-și controleze aspectul fizic.

Valentin Silvestru: Văzând a opta sau a zecea oară, cred, spectacolul, mi-am și pus problema că în calitate de *Rameau,* de personaj, dumneavoastră trebuie să cochetați în fața oglinzii, ceea ce și faceți adeseori cu succes.

Gheorghe Dinică: Da, însă oglinda aicea trebuie să capete pentru noi cu totul și cu totul alt rost, acela de a ne ajuta să dezvăluim multitudinea de stări, de nuanțe interioare ale personajelor și diversele fațete ale problemei.

Valentin Silvestru: A fost nevoie în cursul procesului de creație să vă delimitați de rolurile dumneavoastră anterioare?

Gheorghe Dinică: Am avut prilejul să fac una dintre cele mai uimitoare experiențe. Și nu mă refer numai la mine, dar cred că în activitatea multor actori este ceva cu totul neobișnuit asemenea personaj. Și greutatea nu a fost de a mă elibera de alte personaje, de alte mijloace, ci dificultatea a fost că asemenea text cerea mijloace nebănuite.

Valentin Silvestru: Stimate și prețuite Marin Moraru, vă rog să-mi spuneți, tot în raport cu istoria acestui foarte interesant spectacol, dacă nu ați fost surprins atunci când ați primit oferta de distribuire în rolul *Diderot* din partea regizorului Esrig.

Marin Moraru: Nu numai că am fost surprins, dar am fost și speriat.

Valentin Silvestru: V-a inspirat și pe dumneavoastră, ca și pe regizor, asemănarea fizică cu personajul real? Această similitudine de mască v-a ajutat în creația personajului?

Marin Moraru: Da, de ajutat, m-a ajutat, deoarece chiar atunci când nu interpretezi un rol istoric cum este *Diderot* asemănarea trebuie să fie perfectă, dar chiar când interpretezi un rol și ajungi la o asemănare fizică cu imaginea interioară pe care ți-o faci despre rol atunci toate problemele se rezolvă mult mai simplu.

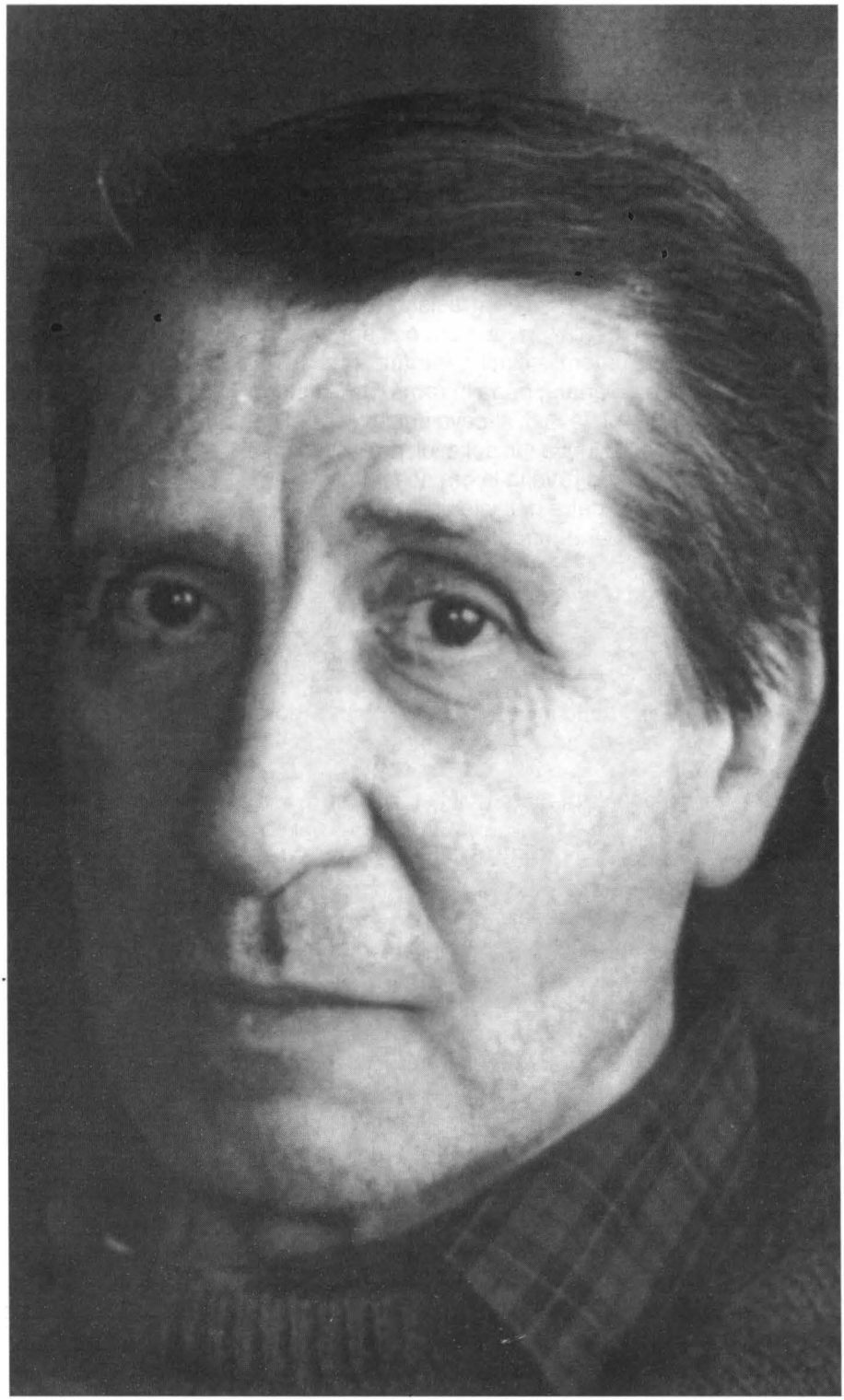
Valentin Silvestru: Mi s-a părut, când am urmărit spectacolul la premieră, că el are în aceste două personaje doi poli: un pol să zic așa fierbinte, în existența extrem de zbuciumată a lui *Rameau* și celălat pol, un pol rece, pe care îl reprezintă personajul interpretat atât de remarcabil de dumneavoastră, între acești doi poli desfășurându-se întreaga problematică politică și filosofică și artistică a spectacolului. A fost și în intenția dumneavoastră să sugerați spectatorului acest contrast de temperatură?

Marin Moraru: Asta reiese din text, nu trebuia să mai sugerăm noi. Noi n-am făcut decât să completăm.

Valentin Silvestru: Spuneți-mi, întâlnirea dumneavoastră cu publicul străin v-a inhibat întrucâtva? Era prima ieșire peste hotare cu acest spectacol.

Gheorghe Dinică: Față de celelalte turnee ale noastre, consider că a fost cel mai dificil pentru noi doi. Pentru că în fața unei săli de spectatori care vorbesc altă limbă, timp de două ore trebuia să-i ținem foarte atenți la noi și să-i intereseze, că altfel noi vorbind, baza fiind textul aici, și vorbind într-o limbă străină lor, puteau să rupă contactul cu noi și... îi spuneam și lui Esrig după spectacol, că am simțit o răspundere neobișnuită în momentul când s-a ridicat cortina și chiar dorința de a... de a fugi. Pentru că nu știam în ce măsură vom duce până la capăt ce ne propuseserăm. Și de-abia după ce am terminat seria spectacolelor am realizat că am trăit o experiență de-a dreptul senzațională.

Valentin Silvestru: Chiar dacă ați avut unele momente de șovăială sau de inhibiție inițiale, se pare că nici publicul italian și cu atât mai puțin criticii care au scris despre dumneavoastră nu le-au observat. În orice caz, în spectacol, datorită măiestriei dumneavoastră deosebite, niciodată nu se pot observa asemenea șovăieli. [...]



GELLU NAUM

GELLU NAUM:
„Te iubesc și plâng!"

Cornel TODEA*: Am fost fericit, cu ceva timp în urmă, să fiu acceptat de către această persoană incredibilă prin autenticitatea cu care și-a trăit existența și să-l conving că nu este nimic dramatic dacă își depășește decizia de a nu face declarații publice și interviuri. Am avut această șansă, căci am asistat la domnia sa în casă cum primea telefoane de la diverse persoane din presă – era o zi aniversară, ziua sa de naștere – și el le spunea: „Da drăguță, ne vedem la cimitir". Amâna această întâlnire pentru o dată pe care o credea mult mai mult amânată, până la urmă, dar în gluma ușor provocatoare nu era, de fapt, decât o dorință a lui de nu fi altceva decât un poet care să trăiască doar prin poezie, în relație cu poezia și cu iubita lui, soția lui, nesimțind în nici un fel nevoia acestui tip de publicitate care este atât de râvnită la ora aceasta, poate nu întotdeauna de poeți, dar cu siguranță cu îndârjire de către politicieni.

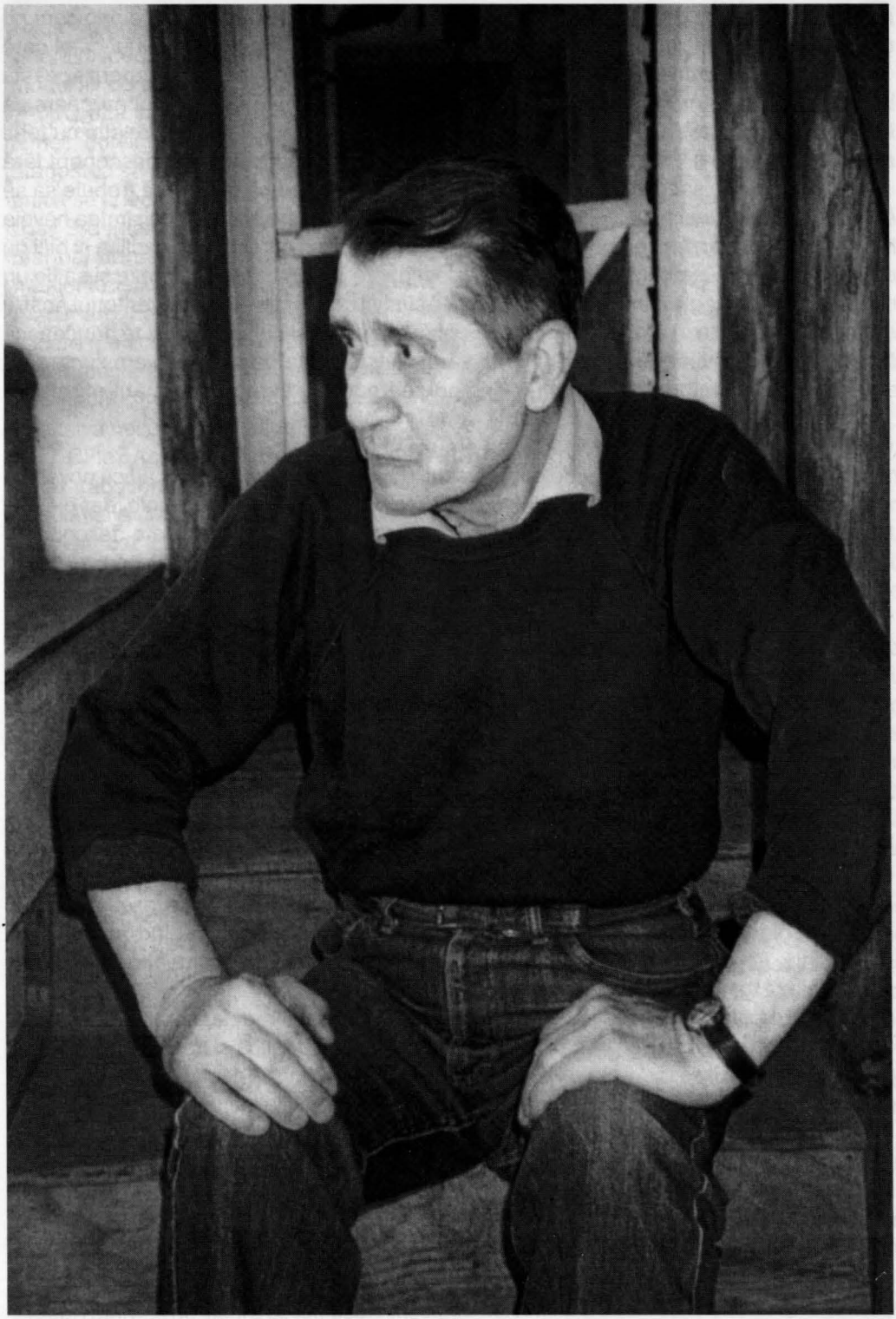
Nu pot să fac decât câteva confidențe legate de această întâlnire, de faptul că te aflai în fața unui personaj de foarte mare robustețe, acum cinci ani (era născut la 1 august 1915) nu era la prima tinerețe, dar avea o imensă vigoare în privire, în gest, însă nu întotdeauna la fel de mare dacă era să circule prin casă. Biroul la care s-a făcut opera lui era, de fapt, un taburet. Acesta era spațiul unde și-a creat opera, până a avea acea casă de refugiu de la Comana, o casă de care rămâneai fascinat, fascinat de atmosfera ce se năștea din niște nișe în care plasase descoperirile arheologice. Descoperirile sale erau bazate pe niște metode arheologice cu totul sui-generis, arheologie *mediumnică.*

Voi încerca să vă descriu o întâlnire neliniștită pe care am avut-o, pentru că refuzul de a se declara, de a se povesti mă punea cu totul într-o situație inconfortabilă. Doream să obțin un portret, doream să se autodescrie, să se autopovestească. Or, nu simțea nici o nevoie de face aceste confidențe nimănui. Simțea nevoia să se uite la tine și să te judece fără ca să-și declare concluzia judecății, lucru și mai neliniștitor, pentru că, dacă se uita la tine și ar fi spus: „Ești un bătrân chelios și stupid", nu știu dacă m-aș fi simțit confortabil, dar aș fi fost cu siguranță mai liniștit pentru că mă aflam într-un dialog. Dar în fața unor ochi foarte penetranți, care se opresc pe tine și nu urmează apoi nici un comentariu, ești mult mai puțin relaxat și liniștit. Până când descoperi că privirea lui nu urmărește nici o agresiune, urmărește siguranța că tu, partenerul lui, ești un om care vei avea atât bună-credință cât și că vei înțelege sistemul lui de argumentare cu care, de altfel, polemiza singur. Pentru că el accepta ideea că ar putea fi greu de crezut modul în care înțelege el să trăiască, spunând că încă de foarte mic, încă de la patru ani, a descoperit ce înseamnă un fel de *stare poetică*, fără de care nu crede că se poate naște poezia (apreciind că proza sa tot poezie este și citez exact ceea ce declara).

Își amintea că la patru ani, în starea de oboseală, în extazul de după joacă, seara se culca pe rigolă. Rigola era un spațiu pe care teoretic ar fi curs apele, dar care era invadat

---

Gânduri despre Gellu Naum exprimate la colocviul *Poate... Gellu Naum,* organizat de Secția Română a AICT, în cadrul secțiunii *Colocvii și dezbateri (Creatori și critici față în față)* a Festivalului Național de Teatru.



de iarbă. O stradă pavată cu bolovani, cu un trotuar de bolovani şi cu rigola prin care nu curgeau apele pentru că era secetă. Şi, în iarba aceasta, în compania unui căţel care adormea mult înaintea lui, simţea că se aşază în centrul lucrurilor. A descoperit această stare pe care el a numit-o stare poetică, fără de care, spunea el, poetul nu poate să creeze. Ceea ce avea şi se verifica din experienţa sa era un sistem de relaţie cu totul specială cu lumea. Piesele de arheologie pe care le-a descoperit, le-a descoperit fără a avea un criteriu special sau o informaţie specială. Spunea că simţea că trebuie să se suie în tren cu o destinaţie cu totul necunoscută şi să coboare acolo unde simţea nevoia să coboare, urmând o comandă pe care nu şi-o dirija şi pe care nu şi-o explica şi nici nu simţea nevoiá să o motiveze. Aici avea să descopere o piesă care să dateze şi să fie un document arheologic, ceea ce se şi verifica. Acum nu se poate spune că teritoriul nostru este un teritoriu ca al grecilor, oriunde te-ai plimba vei găsi piese care să te năucească şi care să aibă mii de ani. Dacă încerci să foloseşti logica pe care o avem şi care ne apără de cele mai multe ori, poţi tot timpul, să pui sub semnul întrebării afirmaţiile acestui imens poet.

Florica ICHIM: Piesele din nişe ce erau?

Cornel TODEA: Bucăţele de opaiţe vechi, de pildă, piese adevărate, adică povestea era o poveste adevărată. Mijlocul de descoperire era particular, mediumnic, dar piesele erau adevărăte. Arheologia asta mediumnică conducea până la urmă la o descoperire adevărată.

Povestea el, de asemenea, despre starea pe care o avea pe la 14 ani când fuma pipă, căci era mai ieftină decât ţigara, fiind în starea asta de graţie şi chibritul se ducea fără ca el să-l fi dirijat, pe uşa mică de la sobă. Apoi, când era lucid, încerca şi putea să consume două-trei chibrituri pe care dorea să le arunce acolo, dar acestea nu se mai duceau pentru că dipăruse şi starea.

Într-o anumită stare, făcea lucruri care deschideau nişte legi naturale.În această stare el s-a întâlnit şi continua să se întâlnească fără a-şi da întâlnire cu cea pe care a adorat-o, pentru că el spune că cel de-al doilea „l" din Gellu Naum este iniţiala numelui soţiei lui, Lygia. Deci, ei nu-şi dădeau *rendez-vous*. Vroia să meargă în oraş, el pleca şi vroia să meargă la un cinema şi în faţa acelui cinema o găsea pe ea. Asta era expresia unei relaţii cu nişte antene foarte speciale care făceau să nu fie nevoie să foloseşti comunicarea pe care noi o folosim ca să ajungem la un dialog. Pare excentric totul, spunea chiar el... Etapa, la care revenea el, era etapa omului rotund, o metaforă obsedantă. Omul rotund este împlinirea celor două jumătăţi, un accident destul de rar. El apreciază că a avut acestă şansă.

Crezul lui important era acela că şi poezia este o chestiune de morală, mai mult de etică decât de estetică. Pentru că trebuie să ai starea asta poetică şi trebuie să-i fii fidel ei şi, în clipa în care îi eşti fidel ei, lucrurile se desfăşoară într-o formă de naturaleţe, naturaleţe pe care o găseşti în opera lui şi care, pentru mulţi dintre noi, la lectură pare puţin bizară. Pentru specialişti, el aparţine avangardei, cu toate că refuza să fie aşezat într-o categorie oricare ar fi ea. În clipa în care m-am dus fericit la el acasă cu un volum proaspăt apărut în acea colecţie splendidă a Fundaţiei Române, în care era vorba de suprarealism şi era aşezat în pagină cu nume foarte bune, am nimerit prost.

A avut revelaţia că eu nu pricep că el nu se înscrie şi că nu agreează ordonarea şi organizarea lui într-un spaţiu în care cineva încerca să-l catalogheze altfel decât ca pe Gellu Naum. Iar acest Gellu Naum ca Gellu Naum nu era expresia unui orgoliu exacerbat,

adică nimeni nu seamănă cu mine, eu sunt Gellu Naum, așa cum pământul seamănă cu sine. Era ideea unei înțelegeri încărcate de confuzii pe care o practică lumea în raport cu modul lui de a gândi, precipitată în a ordona și a pune etichete.

O altă imagine despre Gellu Naum este aceea a unui iubitor de jazz și iubitor al femeii, continuu îndrăgostit, dar un îndrăgostit monofazat, aș putea să spun. Pentru că dragostea sa pentru femeie își găsea expresie unică într-o formă pătimașă și forma asta unică se chema Lygia.

S-a întâmplat că ne-am cunoscut foarte târziu, eu bătrân, el mai tânăr cu toate că mai bătrân decât mine ca vârstă. Am asistat la o poveste care seamănă cu destinul marilor artiști, ce dispar în condiții nepermise, adică într-un salon cu foarte multă lume, la reanimare. Este adevărat că saloanele de reanimare sunt cele mai dotate din punct de vedere medical, dar este incredibil că un um cu hipersensibilitatea lui trebuia să asiste la acest spectacol alături de mulți pregătiți de a face pasul dincolo, într-o atmosferă dominată de spectrul morții și nicidecum al salvării, așa cum arată uneori un salon de tearpie intensivă necompartimentat.

Cine? Acest poet unic, cu adevărat mult mai mult prețuit în lume, cunoscut și tradus. Avea traduceri recente în limba germană și în limba greacă. Din fericire, a reapărut în circulație la noi prin montări de teatru. El a parcurs etapa pe care o știți, căci a fost la un moment dat interzis căci se considera că poezia sa este lipsită de fundamentul realist. S-a refugiat atunci în traduceri. A scris însă o poveste adorabilă care este *Cartea cu Apolodor*, a tradus lucrări esențiale. Este traducătorul lui *Godot*, care a început să fie montat la Teatrul Nottara, dar care s-a oprit...

Întâlnirea mea cu Naum a fost fascinantă pentru mine, căci el, pe de-o parte degaja foarte multă forță și pe de alta exista o mare fragilitate. Un bărbat înalt, solid, zdravăn, cu o față puternică, care avea uneori în privirea aia intensă o asemenea fragilitate, o asemenea vibrație de emoție încât te simțeai vinovat mai ales când gafai. Eu am trăit treaba asta într-o joacă adorabilă, ajungând pe scările casei lui de la țară, când l-am rugat să citească niște poezii. Și cum nu prea pornea, am demarat eu lectura poeziilor, moment inspirat din partea mea, căci l-am enervat foarte tare și a început el să le citească fiind unul dintre rarele cazuri în care poeții își citeau bine poeziile, pentru că în general poeții își masacrează poeziile.

Am încercat să vă povestesc că un asemenea personaj asemănător cu el însuși nu există. Ceea ce e sigur este faptul că nu avea un program deliberat. Nu și-a propus să fie avangardist pentru că a vrut să-i provoace pe unii, nu și-a propus să fie poet pentru că tatăl lui, Andrei Naum, pe care nu l-a cunoscut căci a murit atunci când Gellu avea doi ani, era poet. Cu toate că susținea că structura, starea lui poetică erau o chestiune de ereditate.

Ion COCORA: Eu am ezitat atunci când mi s-a propus să moderez „Colocviul Gellu Naum". Pentru că am considerat că într-un festival de teatru acest colocviu nu își avea rostul fără un spectacol care să exemplifice.

Piesele lui nu sunt de dată recentă, sunt scrise între '62 și '68, cred, dar primul lui text dramatic a fost pubicat în '45. El anticipa de pe atunci teatrul absurdului.

După opinia mea, Gellu Naum își are un loc al său special, el este realmente un autor dramatic, ce are o contribuție și ca scriitură, și ca substanță, și ca originalitate. Vine dintr-o zonă suprarealistă în care își plasa poezia și scrie un teatru absurd, de fapt, un teatru pătruns de visare ce folosește mecanismul teatrului absurd. El, ca și Eugen Ionescu,

ca și Beckett nu au scris însă după un program. Au scris în acord cu ceea ce gândeau. Abia după aceea comentatorii au inventat mecanismul absurdului.

Gellu Naum a mărturisit că a scris teatru jucându-se, în acea stare în care simțea nevoia să se joace, îndemnat de către Esrig, Marin Moraru – care îl adorau și îi cereau mereu texte. A scris pentru ei, mai mult ca să se amuze. Și aici a fost însă o capcană. Faptul că, încă din '45, a scris o piesă scurtă și a publicat-o este de fapt dovada că teatrul era pentru el un mod de comunicare. Folosea frecvent ironia, ironia fină, în comunicare. De pildă, scriindu-mi o dedicație pe volumul lui de teatru a semnat: „Gellu Naum" și a adăugat ironic: „dramaturg". Se juca, îi plăcea să se joace.

Eu l-am adorat. L-am descoperit ca poet încă din anii de liceu. N-am avut însă curajul de a mă apropia de el. Îl admiram de departe. Mi se părea un om foarte sever. L-am văzut la câteva conferințe ale Uniunii Scriitorilor, fără să-l cunosc personal și mă intimida. Când am ajuns să-l cunosc, însă, mi-am dat seama că mă intimida fiindcă aveam un cult pentru el, iar serizitatea lui provenea, de fapt, așa cum spune și domnul Todea, dintr-o anume fragilitate interioară și o șăgălnicie, un „ceva" special.

În ultimii ani mi-am dat seama că acest om avea ceva profetic. În aparență, fugea de lucrurile grave, se juca, dar în același timp spunea lucruri atât de profunde. Spunea ceva și peste câteva zile se întâmpla.

Cât s-a aflat pe patul de suferință am mers aproape zi de zi la spital și vă spun un lucru incredibil, însă n-am fost singurul martor.

Într-o zi, înainte de 11 septembrie, era într-o stare când de luciditate, când de delir, dar un delir care nu știu dacă era din cauza bolii. Și mi-a zis: „Vezi turnurile alea? Se prăbușesc peste noi. Au intrat avioanele în ele". Și acest lucru se întâmpla cu câteva zile înainte de 11 septembrie. La câtva timp, a venit Ana Blandiana care a început să vorbească și pe care a întrerupt-o și i-a spus: „Vezi, la etajul 14 m-au făcut pe mine general". Gellu Naum nu a fost niciodată general însă a avut funeralii de general. S-a tras chiar cu tunul. Nici d-na Lygia, nimeni nu știe cine a organizat.

El spunea tot timpul: „Eu am un destin".

În război, era subofițer, a fost salvat de un cal. Calul apare, de altfel, în opera lui. L-a botezat Platon. Mircea Marin, într-o discuție cu poetul, pornind de la Platon l-a întrebat care este mesajul filosofic. Și Gellu i-a povestit că Platon este de fapt calul din războiul care i-a salvat viața în timp ce traversau un câmp minat. Toți camarazii lui, care au mers pe jos au călcat pe mine și au murit, numai calul său nu a călcat pe nici o mină și i-a salvat viața.

În ultimele zile, când avea momente de luciditate, spunea niște lucruri care te zguduiau.

Într-altă zi, eram la el și l-am întrebat dacă nu vrea să vorbească cu d-na Lygia care era acasă. I-am format numărul și i-am dat telefonul. Gellu Naum a întrebat-o: „Iubita mea, ce faci?" Nu știu ce i-a răspuns, probabil l-a întrebat și ea ce face pentru că atunci el a zis: „Te iubesc și plâng". Și după aia s-a întrerupt. Mi-a spus apoi mie: „Domnule Cocora, ce fericire este plânsul acesta pe care l-am descoperit, dacă îl știam până acum, aș fi plâns toată viața și aș fi fost fericit."

Eram la el acasă în ultimele lui zile. Am încercat să-i dau să mănânce și mi-a spus: „Nu mă mai chinui." Încercând să-l îndrept către altceva, l-am întrebat: „Domnul Gellu, nu vă e dor de poem?" Și mi-a răspuns: „Mie mi-e dor de dragoste. Întotdeauna mi-a fost dor de dragoste." Iar dragostea asta cred că i-o arătăm noi acum pentru că suntem prezenți aici...

Rémy LAVILLE

Gellu Naum, poet român captiv în castelul orbilor*

(fragmente)

Într-o seară, la București, Gellu exclamă emoționat: „O iubesc pe Lygia!". Rămăsese încremenit locului, dintr-o dată, pe stradă, ieșind noaptea de la ea; din acel moment, totul avea să se schimbe. Poetul are o revelație: Lygia este femeia predestinată. Destinul tocmai pecetluise aceste două ființe. Războiul s-a terminat, existența e o primăvară care își împlântă rădăcinile în fericire. Lumea se deschide. Gellu începe să trăiască în Adevărul său.

Am adus-o pe Zenobia în scobitura digului și am viermuit acolo, nu știu cât timp, fără să ne spunem o vorbă, întinși umăr la umăr, cu fețele sprijinite de pământul umed al alveolei aceleia; era o mare dragoste și ne lipiserăm unul de altul, în beznă, iar dincolo de noi se întindea pelicula care ne cuprinde pe toți, ca o amibă ascunsă în fiecare dintre noi.

Peste un timp, ne-am dat seama că splendida toamnă care acoperise lumea se apropia de sfârșit; și cum, în mlaștini, iernile sunt deosebit de aspre, ne-am pregătit pentru hibernare; am lărgit, cu mâinile noastre, scorbura, am căptușit-o cu crengile care ni se ofereau singure, n-am lăsat decât o ușă și o mică fereastră acoperite cu nuiele împletite, ca să putem deschide la nevoie, am presărat pe jos flori de câmp aproape veștejite, am săpat acolo, înăuntru, o gură de apă, și, firește, o mică latrină; zilele se scurgeau lente, soarele devenea tot mai portocaliu. („Zenobia" de Gellu Naum, Editura Cartea Românească, 1985, pag.18–19)

Miracolul – minunea, cum spune el – se înfăptuiește. „Nu știam nimic despre dragoste, dar o întâlnisem pe Lygia, singura frază pe care am scris-o bine".

Zenobia îmi devansa gesturile și intențiile; nu știu dacă punctul ei de vedere coincidea cu al meu, deși s-ar putea spune că nu trăiam individual; dar punctul nostru de vedere, totdeauna coincident, era altceva decât coincidență.

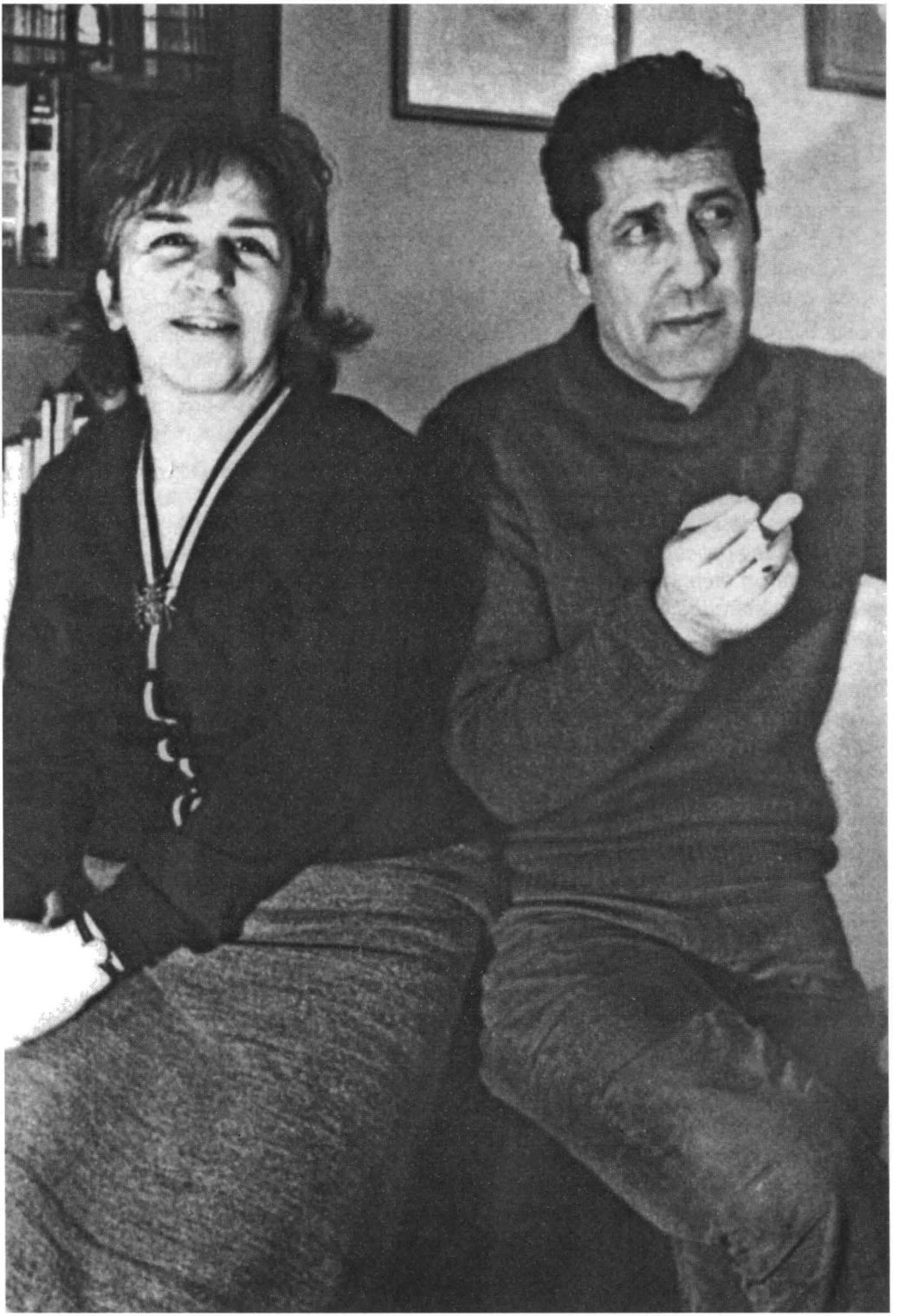
Aveam impresia că până și tăcerile ei îmi vorbeau despre ceva pe care îl știam de mult, ceva imposibil de formulat în cuvinte, simțit de obicei ca o împăcare, ca o știință totală și liniștită.

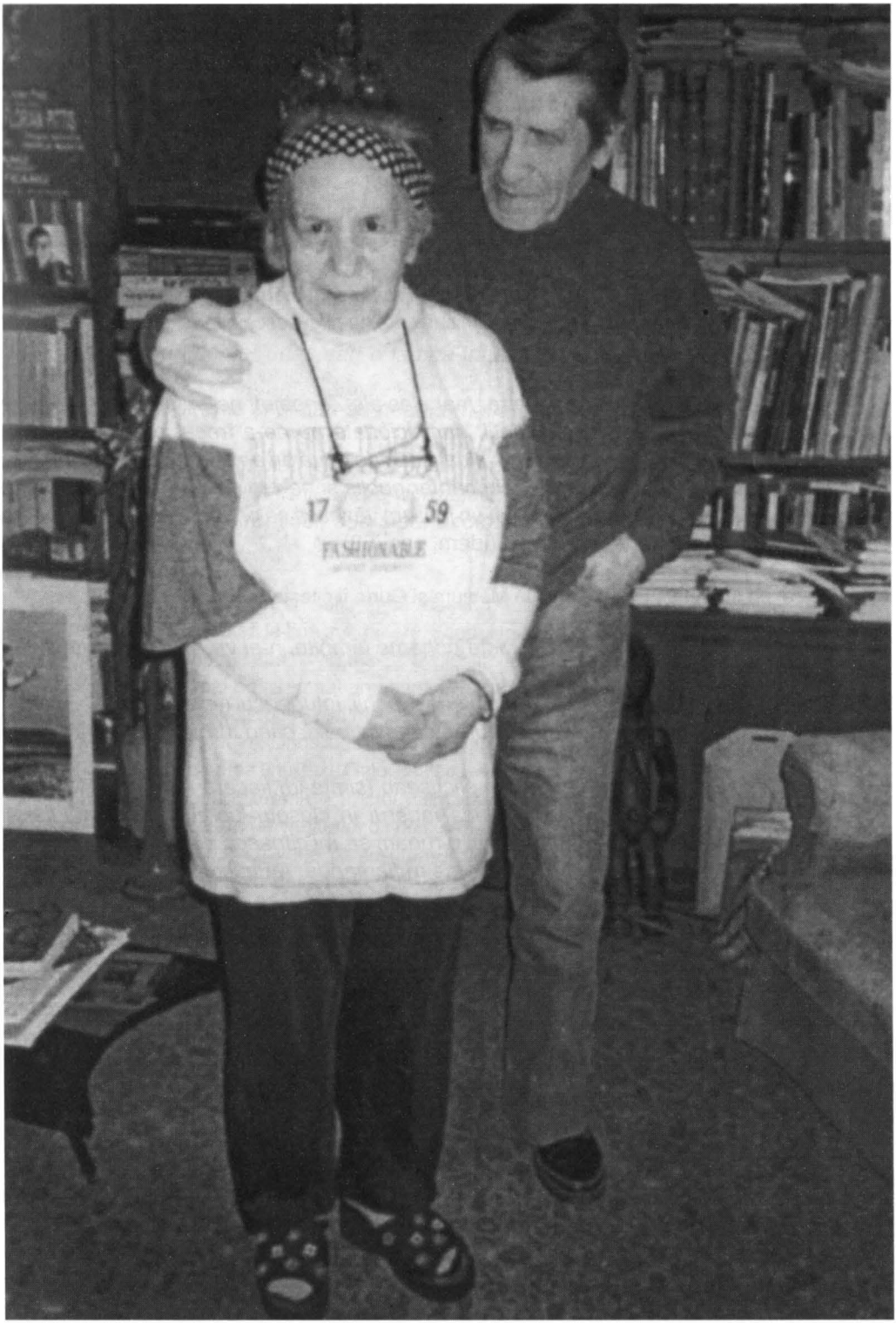
Zenobia mă aștepta să restabilesc pas cu pas o natură în parte uitată, în parte presimțită, dar care mă îndreptățea să mă îndoiesc de realitatea percepțiilor mele; această natură constituia pentru ea câmpul firesc al existenței. (idem, pag. 59)

Miracol înseamnă, de exemplu, să-ți vină cheful să mergi la cinematograf, și s-o găsești pe Lygia, cu un bilet în mână, în fața intrării unei săli oarecare de la periferie.

---

* Rémy Laville, *Gellu Naum, poète roumain prisonnier au château des aveugles,* volum apărut la Éditions L'Harmattan, Paris, 1994, în coeditare cu Institutul Francez din București.




17 59
FASHIONABLE

Scaunul se afla în cameră, la locul lui. Pe el am găsit un bilet de la Zenobia: „Te aștept la cinema". Atât. Nici la ce oră, nici la care cinema.

M-am spălat și m-am odihnit un pic. Apoi, când am simțit că venise vremea, am pornit la întâmplare. Am luat un tramvai, pe urmă un autobuz, mă conducea lumina aceea... Am nimerit într-un cartier în care nu mai călcasem de mult. Am dat de un cinema de care nu mai auzisem până atunci. În fața intrării mă aștepta Zenobia, cu două bilete în mână. Mi-a spus: „La șapte începe...". Era șapte fără cinci.

Am intrat. Nu ne-am mirat, nici eu, nici ea... (idem, pag. 216)

Miracol înseamnă să practici în doi „onirismul diurn" pentru a bate apoi străzile la voia întâmplării. Miracolul este acest cântar public care-și azvârle tot mărunțișul la apropierea cuplului fără un ban în buzunar. Înseamnă o mie de nimicuri care nu-și găsesc noima decât în intensitatea dorinței lor.

Nici vorbă, disponibilitățile noastre, mai ales ale Zenobiei, ne-ar fi putut rezolva cu destulă ușurință micile mizerii ale vieții, dar niciodată nu ne-a trecut prin minte să le folosim pentru asemenea nevoi; iar dacă o dată sau de două ori am vârât câte o asemenea monedă în cutia unui telefon sau a unui cântar public și ne-am ales cu câte o poală de mărunțiș, aceasta a constituit pentru noi un joc: am văzut că se poate și, fără să ne mirăm sau să repetăm, am lăsat să se poată. (idem, pag. 58)

Seara, pe întuneric, Lygia, totodată Medium și Guru, îi citește poezii.

„Zenobia", spuneam, „am scris niște poheme tâmpite, n-ai vrea să mi le citești tu? Sunt acolo, pe masă..."

Ea lua hârtiile, în beznă, cred că închidea și ochii, întunericul devenea cald și moale. Zenobia citea cu degetele, cuvintele picurau când limpezi, când turburi, le intuiam exact pe cele care trecuseră dincolo.

Altădată, când pohemele mele mă plictiseau (simțeam fiecare literă-frână, fiecare cuvânt menit să mă întoarcă, să readucă îngerul în closetul comun al mentalului și rătăceam prin imensul pustiu al revanșei), o rugam să-mi citească din cine știe ce carte, uitată de Maria. Odată a nimerit niște poeme în flamandă. Atunci, glasul ei ușor speriat mi-a șoptit în întuneric:

„Sunt într-o limbă străină..."

„Nu-i nimic", i-am spus. „Cu atât mai bine..."

Ea și-a plimbat degetele peste file și a început să citească, sunetele păreau ciudate pentru urechile noastre, dar noi le înțelegeam sensul, de dincolo de cuvinte. (idem, pag.71)

Spiritul feminin este spiritul autentic și pur. Lygia desenează, legată la ochi, și dragostea produce opere neverosimile, de o precizie și de o frumusețe uimitoare pentru cineva care nu știe să deseneze. Uneori lucrează cu un creion în gură.

Întinsă pe un cearșaf, în întuneric, Zenobia a început să deseneze.

După un timp (am notat, ca de obicei, durata jocului: primul desen – 1/2 oră, al doilea, ceva mai mult), mi-am dat seama că ea adormise. Atunci am ridicat binișor de pe pieptul ei, ca să n-o trezesc, creionul, am aprins becul și am citit mai întâi titlul primului desen, caligrafiat cu deosebită aplicație, deși Zenobia nu folosise mâinile și ochii pentru asta: Zenobia în viața mea.

Şi fără titlu mi-aş fi recunoscut trăsăturile, pentru că timpul cât dura un astfel de joc însemna pentru mine intrarea într-o stare de seninătate indescriptibilă în care simţeam fiecare liniuţă, fiecare literă, fiecare cifră cu sensul lor de dincolo de noi şi pentru că, după aceea, cu o luciditate care mă uimea de fiecare dată prin firescul ei, izbuteam să înţeleg cele mai criptice semne. Iată descrierea directă şi simplă a desenului:

În centru se afla conturul feţei mele, fără urechi, ca o mască stranie şi diafană. Ochii, mai mici şi mai depărtaţi decât îi am, priveau parcă spre înăuntru. Linia bărbiei părea o mângâiere a creionului. Gura, mult mai accentuată, domina toate cele trei elemente ale feţei. (Ţineam între dinţi vechea mea pipă „en corne".) Sprâncenele subliniau şi ele un spaţiu esenţial deasupra căruia fruntea şi părul mi se contopeau în rotocoale de fum.

Lipită de obrazul meu, acolo unde ar fi trebuit să-mi fie urechea stângă, se afla Zenobia. Părea un cercel uriaş sau o lampă-infuzor întinsă până unde mi se termina bărbia. [...].

Senzaţia de straniu şi diafan se degaja mai ales din ansamblu, zămislit parcă din transparenţe şi culori.

Al doilea desen, intitulat „Starea Lumii", n-am să-l descriu. Am să spun doar că începea, jos, cu mulţimea infirmilor care viermuiau în marea cutie a maladiei conştientului şi se termina în vârful piramidei, sub stea, acolo unde nu se mai află nimeni... (idem, pag.145–146)

Viaţa e incredibilă. Lygia şi Gellu împărtăşesc o iubire vecină cu extazul mistic, practică exerciţii pe care Gellu vrea să le ţină sub tăcere. Scopul lor e să devină fiinţă androgină, să nu mai fie doi, ci unul. Poetul începe să-i povestească Lygiei, în fiecare seară, cum s-a desfăşurat ziua lui; până la cel mai mic şi mai neînsemnat amănunt. Cutare gest, cutare privire, cutare atitudine, sau cutare gând, nimic nu trebuie uitat, nici măcar cea mai mică ironie, cea mai mică rană pe care-ar fi putut-o provoca aproapelui. Unde duc aceste formule incantatorii? La secret. Lygia, cu ambii ochi acoperiţi, scrie jumătatea unui text, Gelu, cealaltă. Androginul a produs o mare carte împodobită cu miniaturi, de o migală extremă – fructul ultim al fuziunii corpurilor şi spiritelor. Când Gellu întredeschide această carte de vrăjitorie, o ţine cu amândouă mâinile, fără s-o lase să-i scape; nu puteţi decât ghici ceea ce se vede peste umărul său. Se pot întrezări crochiuri, texte despre alchimie, despre filosofie. Un desen al Lygiei are ca titlu „Drumul şarpelui"; e o reprezentare simplificată a lumii; drumul şarpelui e cel al vieţii. „După moartea noastră, spune Lygia, vor putea s-o citească şi să facă ce-or pofti cu ea".

Traducerea: *Delia VOICU*

Nota redacţiei:

- Mulţumim Doamnei LYGGIA NAUM pentru ajutorul dat la întocmirea acestui capitol de revistă şi pentru căldura cu care ne-a venit în întâmpinare.

- Despre dramaturgia lui Gellu Naum, ar fi trebuit să ne scrie criticul ION COCORA, apropiat poetului şi director la THEATRUM MUNDI unde s-au montat două piese ale autorului.

Din păcate, până în momentul închiderii revistei, acest articol, în pofida repetatelor promisiuni, n-a intrat în posesia noastră. Întristător...

Iulia BLAGA

A plecat undeva...

Scriu cu mare reținere și am vrut să refuz să mai scriu, dar doamna Ichim mi-a pus în vedere că a reținut spațiul și că nu mai pot da înapoi. Pentru mine domnul Naum nu este mort și la comemorarea celor 40 de zile îi spuneam, la cimitir, Ligiei Zemora că e ilogic și imposibil ca un pătrat de pământ să-l cuprindă. Se spune aici, pe pământ, poate pentru a atenua suferința, dacă ne e dor de cei dragi dintr-un anume egoism, că i-am vrea lângă noi și nu sunt, că i-am vrea pentru noi. Eu nu pot să știu unde s-a dus Gellu Naum, dar știu că aici nenumărați oameni îi simt lipsa, probabil el nici nu și-ar fi imaginat că vor fi atâția.

Știu că s-a luptat extraordinar de mult cu moartea, că a vrut să trăiască și că s-a zbătut pentru fiecare zi. Știu la fel de bine că aceste cuvinte sunt cu totul neputincioase și că nu spun, de fapt, mai nimic din ce ar trebui. De aceea aș prefera să tac, dar aș vrea totuși să păstrez aici un gând foarte cald pentru Lyggia Naum, fără de care poezia lui Gellu Naum probabil că nu ar fi existat, dragostea fiind aceea care te ajută să intri în zona periculoasă, dar fascinantă a poeziei și să ieși teafăr din ea. Gellu Naum ne spunea: *„Există multe iubiri, dar dragostea este una singură. Vă doresc să cunoașteți și să trăiți ce am trăit eu cu iubita mea"*. Au trăit în iubire 58 de ani. Cum să trăiască acum despărțiți? Moartea nu e sfârșitul – n-ar fi logic, dar astfel de considerații nu fac obiectul unei reviste de cultură.

Pentru mine, dispariția lui Gellu Naum, despre care prefer să cred în continuare că a plecat undeva, dar că îl voi mai vedea, dispariția lui mă pune și mai mult în fața unui mare pericol.

Mă simt amenințată de superficial, de călduț, de aspectuos. De câte ori treceam pe strada Petre Crețu, la numărul 64, nu foarte des, știam că trebuie să merg ca la preot – curată. Lucrurile prozaice, surogatele, problemele de zi cu zi își pierdeau noima. Există, am înțeles, un sens în afară cotidianului, dar și o frumusețe a lucrurilor mărunte, precum și o voioșie a lucrurilor grave.

Am avut enorm noroc să-l cunosc pe Gellu Naum și faptul că l-am cunoscut mă obligă să încerc să trăiesc frumos.

„Există multe iubiri, dar dragostea este una singură.
Vă doresc să cunoașteți și să trăiți ce am trăit eu cu iubita mea".

Festivalul Național de Teatru „I. L. Caragiale"

Doina MODOLA

Semnal de alarmă

Vreme de un deceniu, 1991–2000, Festivalul Național de Teatru s-a configurat progresiv, într-o manieră modernă, ca o manifestare de prestigiu, constituindu-și în timp mecanismele de funcționare, prin efortul conjugat al unor profesioniști la curent cu structurile europene de profil. Organizarea festivalului a revenit de fiecare dată Ministerului Culturii (principalul finanțator), Primăriei Municipiului București, Uniunii Teatrale din România (UNITER). Constatându-se avantajele procedurii consacrate în alte țări, selecția spectacolelor a revenit unei singure persoane, și anume directorului de festival, un critic de primă mărime (Cristina Dumitrescu, apoi Alice Georgescu), încredințat pentru un răstimp de trei ani cu această misiune. Executivul manifestării a fost asigurat de specialiști cu experiență în domeniul festivalier, unii calificați chiar în managementul artistic, prin stagii în străinătate. Toate acestea au avut drept rezultat realizarea unor ediții de adevărată ținută artistică și profesională, cu o bună funcționare a compartimentelor, în care primirea trupelor și a invitaților se desfășura în bune condiții. S-a instaurat un climat de respect reciproc al celor implicați, de egalitate și respirabilă comunicativitate și înțelegere.

Treptat, spectacolele prezentate în paralel cu festivalul s-au constituit într-o secțiune *Off*, atașată în 2000 festivalului ca manifestare a „independenților", reprezentativă pentru experiment, inovație, noi forme de asociere, instituționalizare și privatizare.

Subit, în anul 2001, la cea de-a XI-a ediție (24 noiembrie–2 decembrie 2001, organizatori: Ministerul Culturii și Cultelor, UNITER, producător asociat Societatea Română de Televiziune în parteneriat cu Secția Română a Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru și Catedra de Teatrologie a UNATC), direcția artistică a Festivalului Național a fost preluată de directorul Teatrului Național din București, domnul Dinu Săraru, fără nici o explicație, dar și fără vreo rațiune evidentă, afară de fabulosul apetit de dominare care îl caracterizează. Domnia sa se situează de altfel, cu acest prilej, și în fruntea „independenților", ca precursor și promotor al lor, după cum rezultă din caietul-program al acestora. Măsura – definitorie pentru modul în care s-au contopit și s-au confundat atribuțiile și competențele aparatului organizatoric în această ediție, anulându-se beneficele separații nu numai echitabile și democratice, dar și operative, necesare unei funcționări eficiente – a anulat din start echidistanța directorului de festival, conferindu-i calități (și avantaje) vetust totalitare.

Direcția executivă i-a revenit domnului Gabriel Morărescu, director al Direcției Generale Instituții de Spectacole din Ministerul Culturii și Cultelor, care a adăugat astfel multiplelor sale solicitări de zi cu zi în minister această stresantă corvoadă temporară. Aparatul festivalului, extrem de numeros (56 persoane) și greoi, alcătuit din 10 colective (!), cu atribuții adesea redundante, n-a funcționat prea strălucit. Chiar și Festivalul Uniunii Teatrelor Europene din 1995, în care un rol esențial l-a deținut regretata noastră colegă

Cornelia Dohotaru Alecu, a fost realizat cu mult mai puţini oameni, într-un mod cât se poate de dinamic.

Colectivul pentru organizarea colocviilor, dezbaterilor şi secţiunii *Off– Independenţii*, alcătuit din Oana Borş şi Ludmila Stoica şi condus de Ludmila Patlanjoglu, preşedintele Secţiei Române a Asociaţiei Internaţionale a Criticilor de Teatru, a fost singurul eficient, îndeplinind nu numai obligaţiile ce îi reveneau – discuţiile fiind bine concepute, organizate şi reprezentate –, ci şi diverse alte roluri, oriunde era nevoie să se rezolve vreun impas (şi n-au fost puţine!).

Aurei Corbeanu, director executiv al UNITER, a cărei competenţă în managementul cultural e recunoscută, i-au revenit, în actuala ediţie, doar relaţiile cu mass-media şi activităţile promoţionale. Anul trecut, domnia sa a asigurat direcţia executivă a Festivalului Naţional, în condiţii excelente, cu o mică echipă de specialişti, bine antrenată în activităţi festivaliere şi organizare, care funcţionează la UNITER. Din păcate, la noi, din raţiuni cu totul aleatorii, se reinventează mereu totul, fără inhibiţii şi fără grija dezordinilor produse de diletantismul incurabil. De aceea, se şi irosesc atâtea forţe, iar valorile individuale (numeroase!) se pierd în conjuncturismul cronic care ne caracterizează. Nu numai în teatru.

Ar fi benefic ca Festivalul Naţional, să devină o manifestare competiţională. Caracterul competitiv ridică miza participării pe termen lung, motivează mai mult creatorii, desparte mai tranşant izbânda de neizbândă. Creează un plus de suspans, chiar în desfăşurarea lui. Nuanţează ierarhiile şi precizează tabloul valorilor, validând carierele regizorale şi actoriceşti (C.V.-urile), activitatea trupelor.

De asemenea, păstrarea unei autonomii a mecanismului festivalier în raport cu Ministerul Culturii şi Cultelor ar asigura acestuia din urmă distanţa necesară unei aprecieri obiective a proiectului, a calităţii lui şi, mai ales, a gestionării banilor, care trebuie riguros proiectată, cumpănită din timp şi vegheată strict în aplicarea ei, aşa cum se întâmplă în cazul altor festivaluri. Faptul ar asigura o exigenţă sporită, limitând numărul de spectacole şi evitarea risipei într-o perioadă de severă austeritate în cultură.

În raport cu anii trecuţi, impresia valorică globală e descendentă. Teatrul românesc pare să-şi fi pierdut exuberanţa creatoare a deceniului trecut, aflându-se într-o perioadă de acalmie şi eclectism. A lipsit Teatrul Naţional din Craiova (pentru prima oară după 1989!) cu marile lui ambiţii şi izbânzi. Am pierdut iluzia perpetuei prezenţe internaţionale şi a palpitantelor reveniri. Au lipsit regizori care altădată dădeau strălucire emulaţiei, cum a fost în senzaţionala ediţie din 1992, dacă nu mă înşel, când nu mai ajungeau premiile pentru Liviu Ciulei, Vlad Mugur, Andrei Şerban, Silviu Purcărete, Tompa Gábor, Mihai Măniuţiu, Alexander Hausvater. Valorile nu lipsesc nici în 2001, dar sunt în număr mult mai mic. Ele ţin de evenimente încărcate de semnificaţii dramatice, precum ultimul spectacol al lui Vlad Mugur de la Naţionalul clujean, *Hamlet* de William Shakespeare. Sau confirmă mari actori sub bagheta unor regizori străini, ca *Unchiul Vanea* la Teatrul „Bulandra". Au existat realizări notabile ale unor regizori din generaţia matură. Sarcina juriului de selecţie, alcătuit din criticii Alice Georgescu, Ludmila Patlanjoglu, Natalia Stancu şi Ion Parhon, n-a fost uşoară, însă, într-o stagiune mai degrabă monotonă. Inflaţia de spectacole (dintre care unele previzibil un eşec) a dezvăluit molcomirea căutărilor şi a mesajului, reazemul în formulă, şubrezenia construcţiilor scenice, prematura lor erodare.

Festivalul a început totuşi la cotele cele mai înalte cu ultimele două spectacole ale regretatului Vlad Mugur, în colaborare cu echipa consacrată: Helmut Stürmer (scenografia), Lia Manţoc (costumele), Ilona Járö-Varga (măştile).

De valoare cu adevărat universală (de altfel, a şi fost invitat la Festivalul de la Karlsruhe), acut contemporan şi plin de forţă, *Hamlet* (în a treia versiune scenică realizată de regizor în cariera sa) e un spectacol monumental, în care, puse faţă în faţă şi dezgolite până în tainiţele cele mai ascunse, teatrul şi viaţa se înfruntă şi se sfâşie, se acuză şi se demască, se privesc şi se identifică într-un joc distrugător. Ultimul spectacol al lui Vlad Mugur a propulsat, ca de obicei, actori tineri (Sorin Leoveanu, Vlad Zamfirescu, Elena Ivanca, Luiza Cocora etc.), conferindu-le o timpurie confirmare profesională, a întinerit actori afirmaţi (Melania Ursu, Anton Tauf, Miriam Cuibus), în creaţii memorabile, infuzând cu energia sa un teatru, fixându-i un prag de autoconştiinţă şi valoare.

Elegantă şi subtilă, dar parcă fără anvergura enigmatică şi stranietatea cubistă a montării craiovene de acum doi ani (deşi elaborată cu aceeaşi echipă de artişti plastici, ca un exerciţiu de stil), ediţia camerală a unicului Pirandello montat vreodată de Vlad Mugur, *Aşa este (dacă vi se pare)*, a reunit în spaţiul restrâns al scenei remarcabila trupă a Teatrului Maghiar de Stat din Cluj, tot cu Magda Stief în rolul *Doamnei Frola* şi cu Bogdán Zsolt în rolul lui *Laudisi* (actor descoperit şi lansat şi el de Vlad Mugur – care interpretează, alternativ cu Vlad Zamfirescu şi într-o altă manieră, *Claudius* în *Hamlet*).

Spirit de Margaret Edson, realizat de Cătălina Buzoianu (scenografia: Lia Perjovski) la Teatrul Mic, se înscrie în aceeaşi linie a temelor morţii, care pare să fi definit ediţia 2001 a Festivalului. Conceput ca un spectacol modern, cu o particulară dinamică a secvenţelor albe, aseptice, reci, ca o tensiune dominată în faţa inevitabilului dispariţiei şi boicotată cu accente groteşti, *Spirit* relansează colaborarea (devenită legendară) dintre regizoare şi Valeria Seciu, actriţă aflată într-o formă proaspătă, lucidă, caustică, sprintenă, asanând cu ascuţimi de gheaţă farsa tragică a trecerii în nefiinţă. Verbalizare ironică a degradării spre moarte, a întregii tevaturi şi torturi inutile, menită să dea iluzia luptei cu fatalitatea (adesea grăbind devastator, insuportabil pieirea), spectacolul induce sentimentul stenic al forţei conştiinţei, al mântuirii prin cuget a fiinţei noastre de lut.

Amanţii însângeraţi de Chikamatsu Monzaemon înnobilează moartea ca împlinire a iubirii. Alexandru Tocilescu pare să tindă spre o armonizare a expresiei, exercitându-şi rafinamentul stilistic în filigran nipon, reconfirmând înclinaţiile sale estete şi intuiţia aptitudinilor actoriceşti neexplorate, uneori în răspăr cu aşteptările (cum e distribuirea lui George Ivaşcu în *Tokubei*). Distincţia plastică a mişcării şi dicţiei, slujită de decorul semnat de Puiu Antemir, de costumele Florilenei Popescu Fărcăşanu şi de coregrafia Roxanei Colceag, muzica evocatoare, compusă de Irinel Anghel, interpretată *live* de compozitoare împreună cu Andrei Kivu şi Ion Bogdan Ştefănescu, lucrul şlefuit cu actorii (cele două cupluri Crina Mureşan şi Marius Bodochi, Tania Popa şi George Ivaşcu) au asigurat spectacolului un exotism ritualic delicat.

Tratând monodramele lui Raymond Cousse într-o cheie ironic barocă, cu grija detaliului ornant (scenografia bogată, expresivă aparţinând, ca de obicei, Adrianei Grand), Victor Ioan Frunză a izbutit în spectacolul coupé *Călătorii cu dricul* o tonalitate comic-tragică şi ludică de înfruntare şi sfidare a morţii. Satira necruţătoare, cu accente politice din *Strategia porcului* – demascând distorsiunea conştiinţei prin contrafacere ideologică, până la extirparea raţiunii şi a instinctului de conservare, – şi revelarea nonsensului morţii din năzdrăvană perspectivă infantilă din piesa *Cu ochi de copil* au generat o construcţie scenică mobilă, sedusă de mirajul mecanismelor şi accesoriilor animate, unde

se întrec fantezia regizorului și ingeniozitatea scenografei. Focalizate în recitalul actoricesc, cele două piese marchează, cu bătaie lungă, experiența interpretativă a actorilor Demeter András și Balázs Attila de la Teatrul „Csiky Gérgély" din Timișoara, îmbogățindu-le și

BALÁZS Attila

Foto: Florin Biolan

fortificându-le mijloacele, comunicativitatea, forța expresivă și elogiind discret miracolul teatrului.

O supratemă definitorie a acestui festival pare să fie tocmai aceea a creației scenice. Subiect al piesei *Creatorul de teatru* de Thomas Bernhard (scenografia: Irina Solomon), vădește, în ultimii ani, tendința autoreflexivă din ce în ce mai pregnantă a teatrului, în general, și a regizorului Alexandru Dabija, în special, care virează de la panorama evocatoare din stagiunea trecută (*Saragosa '66*), spectacol-epopee de mare anvergură și bucurie artistică, la „demascarea" elementului fondator al teatrului: Actorul. Pendulând între grandilocvența asumată și aceea boicotată (între altele, de mizeriile vieții), secondat cu o exemplară expresivitate mută de Valeria Seciu (într-o apariție situată exact la antipodul profesoarei *Bearing* din *Spirit*) și de ceilalți interpreți, Marcel Iureș desfășoară o demonstrație de mare clasă, în care umorul și măsura controlează și potențează sagace poemul modern al Histrionului și al omului atât de necruțător condiționat de traiul cotidian.

O revenire în forță a actorilor noștri de frunte a fost și în *Unchiul Vanea* de A.P. Cehov, pus în scenă de regizorul Yuri Kordonsky la Teatrul „Bulandra". (Cred că nominalizările și premiile UNITER de anul acesta la arta actorului vor fi în foarte strânsă competiție, dând serioase bătăi de cap juriului.) Montarea se definește prin actualizarea și ridiculizarea scânteietoare a lumii cehoviene, capăt de drum al demersului mihalkovian (de altfel, în consens cu concepția originară a autorului, care își considera piesele comedii). Redimensionarea ritmică, minimalizarea, demitizarea și urâțirea lipsită de bunăvoință și iluzii, confruntă eroii cu dezbuzarea contemporană. Timpul

e suprimat ca personaj, redus la clipele nesigure, îngăimate ale prezentului imediat, steril, găunos. Serile tihnite, noaptea copleşitoare, greierii, soarele, vegetaţia s-au risipit. Au pierit şi nesfârşitele spaţii ale Rusiei, stepa, tundra, pădurile. Natura, înghesuită şi coruptă, a dispărut sub înjghebări omeneşti. Excepţională, scenografia Elenei Dmitrakova: o filigorie strâmbă, stând să cadă, într-o grădină japoneză pustiită, năpădită de ploi mizerabile, duşmănoase. Forţa plastică a decorului, pe cât de valid în concreteţea lui palpabilă, pe atât de semnificativ simbolic, este remarcabilă. În final, *Vanea* rupe legăturile şubrede cu lumea prin simpla ridicare a punţilor – spre trecut şi spre viitor. Eroii se bâlbâie derutaţi, micşoraţi, negăsindu-şi nici temeiurile nici avântul oratoric de altădată. Nimeni n-are timp să asculte pe cineva. Resemnaţi să-şi expedieze de mântuială teoriile răsuflate, se cufundă, rizibili, în neant. Spectacolul prilejuieşte creaţii de excepţie lui Victor Rebengiuc (un *Serebreakov* solid clădit, plicticos şi încurcă-lume, dar infailibil supravieţuitor), Marianei Mihuţ (o doică autoritară, fără nostalgii, ţinând în frâu neisprăviţii din subordine), Horaţiu Mălăele (un *Vanea* abulic, bufon, predestinat eşecului şi irosirii), Cornel Scripcaru (un *Astrov* gregar, murdar şi nesimţit, care şi-a dizolvat în vodcă personalitatea). Mai tinerele Ioana Macaria (o *Elena Andreevna*, descumpănită, atrăgătoare prin tinereţe şi frumuseţe, dar nu şi prin enigmă) şi Andreea Bibiri, actriţă cu reale disponibilităţi transformiste (o *Sonia* urâţică, frustrată, ancorându-şi neîmplinirea şi bovarismul în primul mitocan aflat prin apropiere),s-au armonizat cu „greii" prin portrete vii, convingătoare.

Această direcţie, demitizantă până la şarjă, găseşte în tânărul regizor ucrainean Andriy Zholdak un promotor extrem. Spectacolul *Idiotul,* realizat după Dostoievski, pe baza unui scenariu scris de regizor în colaborare cu Valeriy Mamontov (adaptare

Foto: Florin Biolan

în limba română de Constantin Chiriac), şochează multiplu aşteptările publicului. Fiind vorba de un roman celebru, versiunile interioare ale spectatorilor se izbesc de viziunea teatralizată, de violentă deriziune. Impactul sfidător al imaginilor neoexpresioniste şi onirice, şarjarea, grimasată după bunul plac, a eroilor şi a arhetipurilor sfinte, pactizarea cu grotescul şi metamorfoza kafkiană produc o conversiune discordantă, respingătoare, contrariant comentată de glasul violoncelului şi de rostirea pianului (muzica: Vadym Rakochi). O accepţi sau nu. Încrezător în formă, regizorul eliberează făpturi monstruoase, stranii, disonante. Proiectată când ca fiinţă de bâlci, când contorsionist demonică, *Nastasia Filippovna* (Diana Văcaru Lazăr) mişună ca o imensă călugăriţă (exemplară, pregătirea fizică a actriţei) devorându-şi masculul, pe bietul *Mâşkin* (Virgil Flonda) hăituit, debil, înainte de a fi ea însăşi lichidată. Nesusţinut până la capăt actoriceşte, dar notabil, spectacolul Teatrului „Radu Stanca" din Sibiu aduce, în ciuda aderenţei parţiale a publicului, evidenţa unei schimbări importante în programul managerial al instituţiei, sub conducerea lui Constantin Chiriac.

Felix Alexa manifestă aceeaşi opţiune pentru bogăţia de viaţă a comediei, ca în stagiunea trecută. Tratând, în spirit realist, *Filumena Marturano* de Eduardo de Filippo, i-a desenat pirandellian unele secvenţe, păstrând concentrarea pe analiza interioară, care dă consistenţă şi complexitate personajelor. Spectacolul Teatrului „Sică Alexandrescu" din Braşov a mai pierdut însă din dinamism şi din verva policromă de la premieră.

În cu totul altă cheie, dar cu aceeaşi scenografă, Diana Ruxandra Ion, actualizând dezinvolt convenţia, Felix Alexa a atacat *Jocul dragostei şi al întâmplării* de Marivaux, exploatând farmecul ludic al partiturii rococo. Frapează plăcut firescul de a privi franc bucuriile vieţii, de a aborda nesofisticat iubirea şi tribulaţiile ei, de a anima şi a adânci în coordonatele lui textul, concentrat pe actori. Având darul de a-i declanşa interior, iar nu doar de a se folosi de ei, Felix Alexa îi antrenează în exerciţiul interpretativ substanţial. Aşa se face că Mihai Călin, actor serios, eliberându-se cu fiecare rol de efigia de tinichea a vedetei de televiziune, este în acest spectacol un fermecător îndrăgostit (specie dispărută în vremea din urmă la noi) al cărui avânt sentimental plin de fineţe, de sinceritate şi comic inocent stârneşte zâmbetul şi emoţia fragedă. Complicitatea cu publicul, directă, relaxată, neforţată de excese, frumuseţea tinerelor actriţe Ileana Olteanu şi Monica Davidescu, portretul iscusit şi original al lui *Arlechino*, întruchipat de Dan Puric (a cărui interpretare vădeşte experienţa sa de mim), degajarea celorlalte personaje creează unul dintre acele spectacole pe texte importante care aduc adeziunea oricărui fel de public, fără a coborî ştacheta valorică.

Generaţia tânără de regizori a fost reprezentată şi prin spectacolul Adei Lupu la Teatrul Tineretului din Piatra-Neamţ, reconfirmând nu numai talentul regizoarei, ci şi soliditatea unei trupe bine conduse în anii din urmă de Corneliu Dan Borcia. Optând pentru piesa scriitoarei scoţiene Sharman MacDonald *Beatles... şi toată lumea era a mea,* regizoarea (care semnează şi traducerea) analizează îndrăzneţ şi nonconformist (dar fără trivialităţi inutile) feminitatea, din unghiul freudian al unei copilării frustrate de o mamă lipsită de tact, indiscretă şi oprimantă. Vioi şi antrenat, condus pe cele două planuri, al trecutului şi al prezentului – în scenografia Rodicăi Arghir, care marchează reliefurile naturale şi spaţiul simbolic (cuibul copilăriei şi tainiţele sufletului, blocajele interioare) – spectacolul a fost dinamic, captivant prin prestaţia unor tinere actriţe talentate (Nora Covali, Gabriela Crişu, Dorina Haranguş, Clara Flores).

O menţiune specială se cuvine spectacolului *Acasă*, produs, din iniţiativa directorului şi profesorului Cornel Todea, de Teatrul „Ion Creangă", în colaborare cu Centrul de Educaţie şi Dezvoltare Profesională şi Asociaţia „Casa deschisă", care face parte din proiectul *ACASĂ, o casă pentru copiii străzii.* Pus în scenă de Radu Apostol (încă student), după o piesă de Ludmila Razumovskaia, spectacolul are un statut unic, drama fiind intrepretată chiar de subiecţii ei reali, copiii străzii. *Acasă* recuperează dur resursele vitale ale teatrului, *adevărul* vieţii, declanşând acel schimb de energii capabil să mântuie şi să umanizeze, să acuze şi să vindece. Socială şi cu finalităţi sociale, montarea dezvăluie fără menajamente tragediile ce se consumă sub ochii tuturor, ignorate totuşi, *vinovat*, cu bună ştiinţă. Estetic prin forţa comunicării, prin identificare, compasiune, omenie, el instituie şi salutara distanţare (prin exerciţiul dramei) faţă de suferinţă şi resemnare, ridicând la conştiinţă. Nu numai pe micii actori crescuţi miraculos în evoluţia individuală, prin înţelegere şi speranţă, ci şi pe spectatori. Studenta Rodica Ionescu, anul IV, clasa asist. univ. George Ivaşcu, şi Antoaneta Cojocaru, absolventă UNATC, clasa prof. univ. Ion Cojar, au întemeiat împreună cu micii interpreţi o veritabilă echipă legată prin afecţiune şi înţelegere. Dar au câştigat mult şi ca pregătire profesională. Autenticitatea şi tragismul problematicii infuzează, legitimează şi eclipsează căutările formale, îmbogăţindu-le artistic, expresiv.

Delimitarea *In* şi *Off* nu e foarte fermă în această ediţie 2001, dovadă prompta asimilare în prima categorie a producţiilor Teatrului *Act* şi, invers, statutul violent contestatar al unor spectacole, precum *Idiotul*, la Sibiu, sau *Kasimir şi Karoline* de Ödön von Horvath, în regia lui Bacsárdi Laszlo, la Teatrul „Tamas Áron" din Sfântu-Gheorghe, care au indignat sau au contrariat mai mult decât unele experimente *Off*, respinse fiind de o parte a publicului. Tinerii care anul trecut au evoluat în *Off* au avut prilejul să lucreze în teatrele din ţară, cum a fost cazul Theodorei Herghelegiu la Sfântu-Gheorghe (*Cu mâna pe ciocan* de Miloš Nicolić).

În festival a fost inaugurată în *Off* Fundaţia *Centrul Cultural European*, înfiinţată în vederea promovării formelor de artă alternativă şi propulsării creaţiei româneşti contemporane în circuitul internaţional. Născută prin asocierea UNITER-ului cu Cartelul *Alfa*, în colaborare cu Fundaţia *Coresi* şi Asociaţia Naţională a Caselor de Cultură, ea funcţionează la sala *Rapsodia Română*, unde a avut loc spectacolul inaugural creat de Dan Puric cu Compania *Passe-Partout,* intitulat *Made in Romania.* Promotor al bunului-gust şi al bunelor tradiţii, Dan Puric a realizat un spectacol cuceritor, cu douăzeci şi patru de tineri, pe care i-a antrenat vreme de un an şi jumătate în expresivitate corporală, pantomimă, artă actoricească, dans, step. Poate cel mai preţios lucru este, ca şi în alte spectacole ale lui Dan Puric, această şcoală a valorilor, a reperelor, a umorului de calitate, în care interpreţii şi publicul se întrunesc şi exultă sub magia unui ireductibil moralist, cu zâmbetul pe buze şi tristeţea în suflet, care nu conteneşte să creadă totuşi în destinul nostru, într-o şansă majoră.

Teatrul românesc pare să traverseze totuşi un interval de extrapolare, în care generaţiile afirmate şi-au găsit formula artistică, fără a mai fi animate de aceeaşi nelinişte creatoare, iar generaţia tânără trăieşte un acut sentiment de nereprezentare şi ruptură, vrând cu totul altceva şi căutând febril şi recalcitrant, cu sentimentul acut al marginalizării. Festivalul *Off* (a cărui *Declaraţiune,* în stil avangardist, semnată de Voicu Rădescu, directorul Teatrului *Luni,* şi Adrian Bratfanoff, coordonator de programe la Teatrul *Act,* e asumată şi de Teatrul *Underground* din Târgu-Mureş) s-a desfăşurat pe toată durata Festivalului naţional, în nocturnă, fiind urmărit cu interes mai ales de publicul tânăr.

Nu atât independența (reală sau nu) rămâne problema acestor fundații, companii și inițiative, care vădesc o sensibilitate nouă, puțin străină pentru cei din veacul trecut, formată în condițiile civilizației digitale, ale marilor estrade cu muzică hip-hop, ale unei îndrăzneli verbale și gestuale, gratuite uneori, cât căutările tematice și de expresie. Se urmăresc universurile marginale, diferențiate sau respinse, unde trivialitatea și obscuritatea își caută adesea condiția estetică.

Tinerii independenți, având un public de aceeași vârstă, care îi urmează, se simt reprezentați, prin texte actuale, de o franchețe frapantă, înfruntând tabuurile (câte or mai fi!) în mici scenarii originale, uneori arțăgoase, care se orientează tot spre faptul autentic de viață și spre fenomene ale momentului. Texte românești de Vlad Zografi, Radu Macrinici, Saviana Stănescu, Alina Nelega, Ștefan Caraman, Ovidiu Niculescu sunt mult mai frecvente în montările independenților decât dramaturgia românească din orice epocă, pe scenele oficiale.

Fapt ce ar trebui să pună pe gânduri nu numai instituțiile teatrale și artiștii, ci și scriitorii, în ce privește scrisul dramatic, vitalitatea, impactul, actualitatea lui. Este un semnal de alarmă, de altfel, în aceeași măsură ca și spectacolele neizbutite și cele vulgare prezente în Festival, care n-au stat însă în atenția acestei cronici.

Nu mai puțin ar trebui să reflectăm la celelalte anomalii care grevează teatrul, această lume în esență.

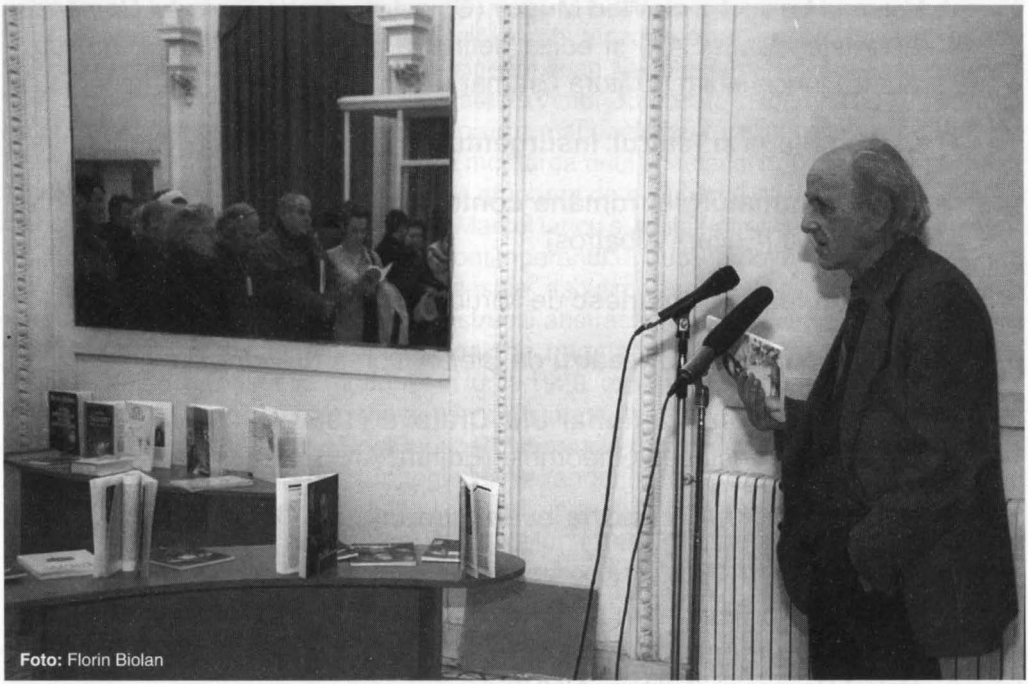


Foto: Florin Biolan

În timpul Festivalului, prietenul și colaboratorul nostru, criticul de teatru Constantin PARASCHIVESCU și-a lansat volumul *Cavaler fără iluzii: PETRE SAVA BĂLEANU,* – volum-supliment al revistei noastre

Premii

* Biroul Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru – Secția Română, format din Ludmila Patlanjoglu, Alice Georgescu, Natalia Stancu, Florica Ichim, Ion Parhon, Ion Cazaban, Ștefan Oprea, acordă **Premiul Criticii pe anul 2001** actorului **SORIN LEOVEANU,** pentru rolul titular din *Hamlet* de W. Shakespeare (Teatrul Național Cluj-Napoca) și rolul *Hlestakov* din *Revizorul* de N. V. Gogol (Teatrul Național Craiova).

* În cadrul Festivalului Național de Teatru „Ion Luca Caragiale", Secția Română a Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru a acordat premiile speciale pentru carte de teatru:

  - Volumul **La vorbă cu Vlad Mugur** (Colecția *Galeria Teatrului Românesc* a revistei *Teatrul Azi*) și ediția definitivă *Teatru* de Camil Petrescu – autor Florica Ichim (Editura Gramar)
  - **Lucian Blaga și Teatrul. Insurgentul** de Doina Modola (Editura Anima)
  - **Istoria dramaturgiei române contemporane (1900–2000)** de Mircea Ghițulescu (Editura Albatros)
  - **Modelul teatral românesc** de Miruna Runcan (Editura UNITEXT)
  - **Eminescu – omul de teatru** de Ștefan Oprea (Editura Timpul)
  - **Istoria Teatrului Național din Craiova (1850–2000)** de Alexandru Firescu și Constantin Gheorghiu (Editura AIUS)
  - **Luceafărul 50 – o istorie evenimențială** de Oltița Cântec (Editura Cronica)
  - **Titus Andronicus – un spectacol de Silviu Purcărete** și **Monografia unui eveniment teatral – Ubu Rex cu scene din „Macbeth"** de Patrel Berceanu (Editura AIUS)

MEMORIA TEATRULUI

Ion CAZABAN

Alexandru Brătășanu și rigoarea argumentului scenografic

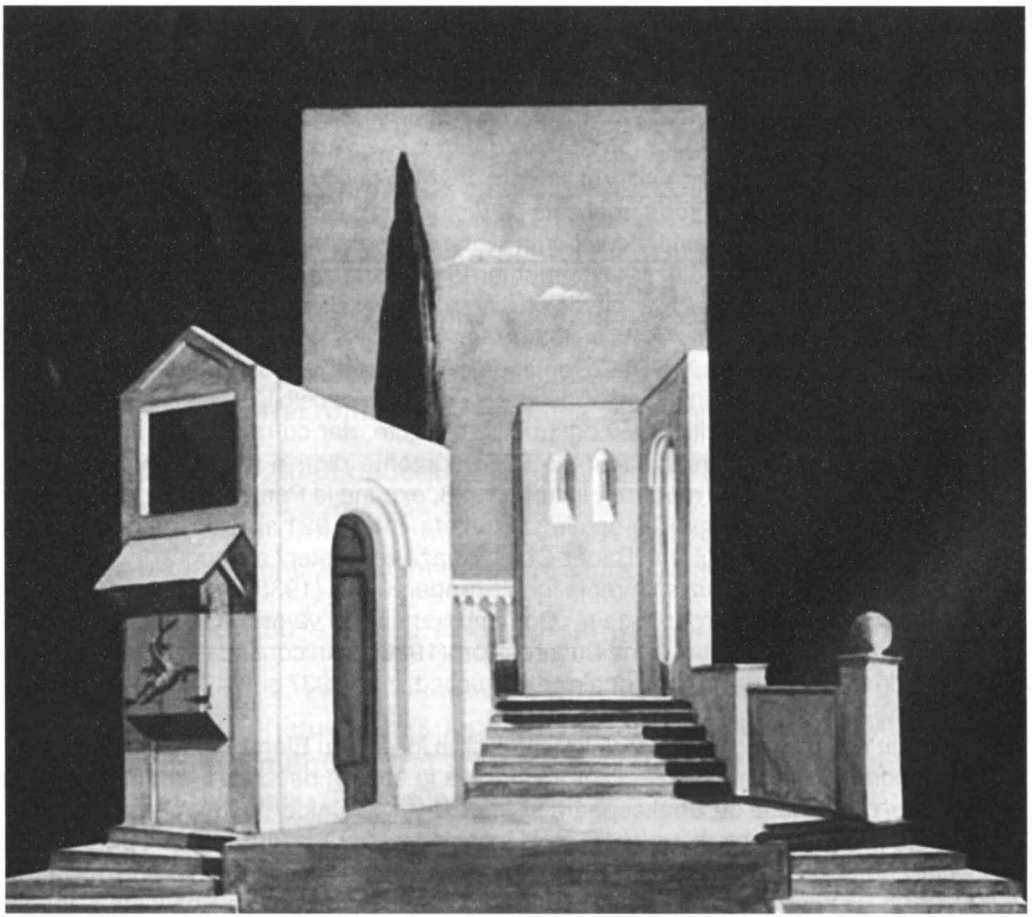
S-au împlinit o sută de ani de la nașterea unuia dintre cei mai importanți scenografi români din secolul abia încheiat: Alexandru Brătășanu. A văzut lumina zilei la Craiova. A urmat liceul în orașul natal, apoi la Toulouse, în Franța (1912–1914) și, din nou, la Craiova. Primul război mondial i-a obligat familia să se refugieze la Iași, cum au făcut atunci mii de oameni din Oltenia și Muntenia. După instaurarea păcii, tânărul Alexandru Brătășanu pleacă la Paris, unde între anii 1919 și 1925 va studia cu plasticieni de renume: la Academia „Jullian", cu Paul Albert Laurens; la Academia Modernă cu Fernand Léger și A. Ozenfant; la Academia Ranson cu Roger Bissière.

Brătășanu începe să fie cunoscut prin lucrări de pictură și de grafică, prezentate în expoziții personale și colective sau reproduse în revistele vremii. În „Flacăra", iulie 1922, îl găsim cu patru ilustrații intitulate *Icoane pentru Salomeea*. Și tot acum va realiza primele sale decoruri. La Teatrul Național din Craiova debutează ca scenograf, cu decoruri pentru *Nyn* de Osip Dimov (alături de viitorul cineast Jean Negulescu) și pentru *Fata din dafin* de Adrian Maniu și Scarlat Froda, realizate de Victor Bumbești, în toamna lui 1923. Peste puțin, în 1925, execută în străinătate decoruri și marionete pentru filmul englez *Micul popor.* Ca pictor decorator participă în 1926 la montarea unui spectacol la Théatre Porte Saint-Martin din Paris. Din 1927, se apropie de gruparea de avangardă de la „Contimporanul" – la începutul anului expune împreună cu Marcel Iancu și Milița Petrașcu la librăria „Hasefer" din București. În același an, revista „Contimporanul" îi publică două „Compoziții". Petru Comarnescu avea să scrie în „Rampa" despre „ascuțimea sensibilă a liniei" lui Brătășanu, care realizează – spune criticul – „construcții abstracte, dar cu mult sens, și decorativ, și arhitectonic, în desfacerea planurilor. Par fragmente dintr-o mașină modernă sau dintr-un plan de arhitectură modern". În iunie 1928, expune la Paris. În 1929, se întoarce în țară pentru serviciul militar. Din nou în străinătate, între 1931 și 1935, este desenator tehnic în atelierul arhitectului Otto Bauer. Colaborează ca asistent scenograf la costumele filmului *Doamna de la Maxim's,* în regia lui Alexander Korda (1933). Din Franța trimite în țară lucrări la expozițiile organizate la „Contimporanul". Se va reîntoarce în 1935. Va fi arhitect decorator la expoziția „Luna Bucureștilor" (1936) și, în continuare, la pavilioanele românești de la expozițiile internaționale ce se succed, între 1937 și 1940, la Paris, Londra, New York, Milano.

Din anii '40, se dedică spectacolului teatral și va începe cu Elena Pătrășcanu o foarte fertilă colaborare scenografică. Regizorul Ion Sava le solicită decoruri și costume pentru *Negustătorul din Veneția* de Shakespeare și *Viața e vis* de Calderon, dar aceste proiecte rămân neîmplinite. În schimb, vor lucra mult, într-o primă fază, pentru teatrele particulare, în special pentru Teatrul Nostru, condus de Dina Cocea *(Noaptea regilor* de Shakespeare, *A fost odată un condamnat* de Jean Anouilh, *Discipolul diavolului* de Shaw etc.). Tot din

Schiță de decor la *Citadela sfărâmată* de Horia Lovinescu, Teatrul de Stat Târgu Mureș, 1960

Schiță de decor la *Romeo și Julieta* de Shakespeare, Teatrul Național București, 1948



acel deceniu este angajat la Teatrul Naţional din Bucureşti, unde va activa, fără pauze, până la moartea sa, întâmplată brusc la 29 noiembrie 1970.

Dintre numeroasele montări de la Naţionalul bucureştean vom menţiona câteva, în ordine: *Don Juan* de Molière (1945), *Unchiul Vania* de Cehov, *Ifigenia în Aulida* de Euripide (1946), *Nopţile mâniei* de Armand Salacrou, *Femeia îndărătnică* de Shakespeare (1947), *Romeo şi Julieta* de Shakespeare (1948), *Trei surori* de Cehov (1950), *Egor Bulâciov şi alţii* de Gorki (1951), *Revizorul* de Gogol (1951), *Matei Millo* de Mircea Ştefănescu, *Ultima oră* de M. Sebastian (1953), *Cei din Dangaard* de Andersen Nexö (1954), *Citadela sfărâmată* de Horia Lovinescu (1955), *Un post rentabil* de Ostrovski (1958), *Învierea* după L. Tolstoi (1960), *O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale, *Maşina de scris* de J. Cocteau (1962), *Nora* de Ibsen (1963), *Maria Stuart* de Schiller (1964), *Vlaicu Vodă* de Al. Davila (1965), *Domnii Glembay* de M. Krleza (1967). A colaborat şi cu alte scene din Capitală: Teatrul Municipal, Armatei, de Comedie (*Celebrul 702* de Al. Mirodan, 1961), „Nottara" *(Echilibru fragil* de Albee, 1968), din provincie (Galaţi, Tg. Mureş, Iaşi etc.) sau din străinătate *(O noapte furtunoasă,* Montevideo, 1965).

Din anii '60, Alexandru Brătăşanu a fost şef de catedră la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu" din Bucureşti, unde a format un număr considerabil de tineri scenografi cu o solidă pregătire. În această perioadă a redactat lucrarea *Evoluţia mijloacelor tehnice în scenografia din antichitate până în secolul 19.*

Deşi aparţin unor etape distincte de evoluţie a spectacolului românesc, decorurile concepute de Brătăşanu îşi propun să aibă un aport comprehensiv şi explicativ pentru lumea dramei, pentru determinantele, caracterele, relaţiile, modul ei de a fi.

În colaborările sale cu Elena Pătrăşcanu din anii '40, decorul arhitectural, preferat de obicei, se completează cu armonii sau cu violenţe cromatice, pentru a obţine un cadru atent la datele statistice ale epocii reprezentate – firească – pentru asigurarea spaţiului de joc. Decorul trebuie să ofere actorilor posibilitatea unei dinamici variate, de prim-plan şi de adâncime, cu sugestive schimbări de „atmosferă", cerute de acţiunea dramatică, de situaţiile şi stările prin care trec personajele. La Brătăşanu, construcţia decorului, marcată de stil arhitectonic, perspectiva, „plantaţia" şi detaliile sale concrete sunt subordonate unor precise caracterizări şi diferenţieri de ordin social şi psihologic. Ele semnalează nu numai condiţia materială şi modificările ei, dar tot ce influenţează existenţa personajelor.

Teatralitatea nu este omisă nici într-o perioadă de decor imitativ, naturalist. Mai mult decât un cadru evocator de Renaştere italiană, scenografia sa pentru *Romeo şi Julieta* realiza o succesiune de spaţii de joc: trepte şi ziduri – variind distanţa şi unghiul dintre ele, într-o configurare accentuat ritmică – permiteau, prin deschideri în profunzime sau prin menţinerea unor suprafeţe largi la rampă, participarea mulţimii de figuranţi, importantă în concepţia acelei montări. O dată cu culoarea şi luminile dependente de conţinutul dramatic al fiecărui tablou, arhitectura decorului servea la stabilirea relaţiei dintre personaje sau grupuri compacte, indicând spaţial rupturile violente, ca şi contactele inevitabile, confruntarea, sau izolarea, sau existenţa lor laolaltă.

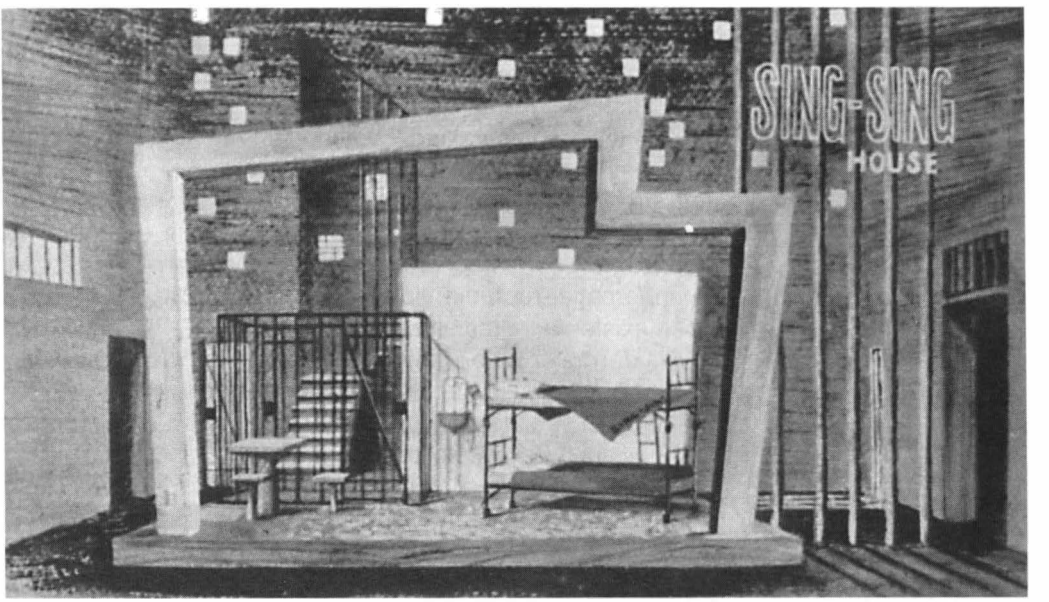
În *Trei surori,* interiorul Biedermeier este o ambianţă de confort, de comoditate, oricât de modest se arată. Unele mobile şi obiecte, deja uzate, se vor releva ca metafore pe fond de culoare discretă. În afara casei, siluetele albe ale mestecenilor aduc o atmosferă deosebită, recognoscibilă, „cehoviană" şi, dincolo de imaginea grădinii, fac perceptibil timpul ce se scurge peste discuţii fără sfârşit şi dorinţe mereu amânate.

Ulterior, faţă de noile exigenţe din anii „reteatralizării", reuşitele lui Brătăşanu dovedesc încă o dată consecvenţa scenografului, stăpân pe arta sa, care nu ignoră, nici nu respinge de pe o poziţie conservatoare, preocupările celorlalţi creatori, ci reflectă asupra

lor, extrage propriile concluzii şi îşi urmează cu luciditate drumul artistic. Când va utiliza, de pildă, procedee de largă circulaţie cum era inserarea hiperbolică, şarjată, de imagini publicitare pentru a ilustra societatea „de consum" sau platforma cu proiecţii pe fundal, pentru piesa „cu şantier" – aceste procedee sunt asimilate printr-o gândire profesională consecventă. După cum spunea Brătăşanu, scenografia „nu numai înfăţişează stiluri sau facturi fixe, strict cristalizate", dar trebuie să fie o sursă de exprimare specifică a evoluţiei dramatice. Decorul va apărea în imaginaţia scenografului atunci când el va izbuti să „vadă" biografia personajelor, relaţiile dintre ele. Având schiţele de decor în faţă, va discuta cu regizorul acţiunea scenică, mişcarea intenţionată şi motivaţiile ei lăuntrice. Concretizate în spectacol, decorurile sale vor solicita spirit de observaţie şi capacitate de pătrundere.

Din anii '60, scenografia lui Brătăşanu devine mai „aerisită", apelează la elemente stilizate, dispuse printre draperii colorate – are precizie şi „poezie", însuşiri necesare, în opinia sa, pentru evocarea unei epoci şi a unui mediu uman. Privitor la aria de referinţă a decorului, îşi propune „să sugereze prin elemente caracteristice unui anumit mediu de viaţă, determinate în timp şi spaţiu". Va contopi într-un tot coerent, în construcţii ample, elemente de atmosferă locală cu altele de semnificaţie psihologică. Modificări de perspectivă, de culoare, sesizabile de la un act la altul, corespund unor schimbări de atmosferă în spectacol. Mult comentata scară interioară din *Citadela sfărâmată* avea de la început un rol incitant, devenit apoi motiv de intensă încordare. Prezenţa mobilierului, a obiectelor, aşezarea lor în locuri mai mult sau mai puţin potrivite, degradarea, dispariţia şi înlocuirea lor duc la o anumită dinamică internă, semnificativă a decorului unic. Cum a procedat la piesa lui Horia Lovinescu, reprezentând un proces de destrămare, socială şi materială. Pronunţându-se împotriva demonstraţiei superficiale, schematice, Alexandru Brătăşanu încearcă să surprindă în scenografia sa însăşi cauzalitatea dramatică şi dialectica social-istorică a lumii înfăţişate, utilizând argumente vizuale stabilite riguros. Şi dacă vom vorbi despre căutările sale scenografice, sensul acestora nu poate fi înţeles decât în constanta lor rigoare.

Schiţă de decor la *Celebrul 702* de Al. Mirodan, Teatrul de Comedie, Bucureşti, 1961



Ion COJAR

Lic

În 1950, când am intrat în Institutul de Teatru, actuala Universitate Națională de Artă Teatrală și Cinematografică, pe lângă marii actori – profesori de arta actorului – Aura Buzescu, Dina Cocea, Beate Fredanov, Irina Răchițeanu, Nicolae Bălțățeanu, Ion Finteșteanu, Costache Antoniu, Gh. Timică, Al. Finți, Radu Beligan, iar la regie maeștrii Ion Aurel Maican, Ion Șahighian, Nic Massim, Moni Ghelerter, George Dem. Loghin, disciplinele teoretice le predau, printre alții, marele profesor de estetică Tudor Vianu, istoricul Andrei Oțetea, iar noțiunile de scenografie, atât de necesare studenților-regizori, le preda distinsul pictor–scenograf Alexandru Brătășanu, asistat de Gabriela Zamfirescu, fiica marelui scriitor Gemy Zamfirescu.

Cum în clădirea institutului de la Podul Izvor nu exista un spațiu adecvat unui atelier de scenografie care să fie dotat cu material didactic specific (planșete, echere, „Te"-uri, cartoane pentru machete ș.a.m.d.) și cum ambii profesori erau scenografi angajați ai Teatrului Național, unele cursuri se desfășurau, spre bucuria și curiozitatea noastră nestăpânită, în atelierele „tehnice" (scenografie, tâmplărie, pictură) din str. Câmpineanu, incinte rămase din clădirea vechiului Teatru Național bombardat în 1945, unde se proiectau și se realizau decorurile și costumele pentru spectacolele de pe cele trei scene ale Naționalului din acel timp: Sala *Comedia* (Majestic, azi Odeon), *Studio* (Piața Amzei, actualul Ion Creangă) și *Tineretului* (Liceul Sf. Sava).

Cu ochelarii ridicați deasupra frunții ca ai motocicliștilor în repaus, trăgând cu voluptate din țigară, maestrul desena pe „foița" transparentă, gălbuie subiectul și temele pe care le explica, captând atenția noastră printr-o extrem de productivă metodă pedagogică de simultaneitate vizual-auditivă, în care, odată prinși de enunțul unei probleme, nu ne mai puteam desprinde până la epuizarea ei. Ritmul vorbirii maestrului era lent, cu rostiri îngrijite, uneori chiar pedante, aducând cu distincția impostației vorbitorilor de limbă franceză, degajând o liniște interioară, calm confortabil și interes total pentru omul care vorbea. Profesor ideal pentru o școală de artă.

Profesorul Al. Brătășanu era colaboratorul preferat al regizorul Moni Ghelerter, profesorul meu de regie în anii II și III care, luându-mă ca asistent la spectacolul *Cei din Dangaard,* mi-a oferit șansa să-l cunosc pe Lic, cum îi spuneau colegii de teatru, și ca realizator de decoruri și costume.

Întreaga echipă de regie, maestrul Moni cu Lia Niculescu, prima asistentă de regie și cu mine, ne adunam aproape în fiecare seară la locuința de pe Calea Victoriei a domnului Brătășanu, unde se studiau pe rând schițele, apoi macheta și împreună se elabora „mișcarea" de la prima până la ultima scenă a piesei, mișcare pe care întâi o propunea domnul Brătășanu și, după ce se mutau pe „plantație" și pe machetă „personajele" de carton măsurate, la scară, domnul Moni își dădea acordul, noi, asistenții, notam rolurile cu culori diferite și chiar cu motivațiile corespunzătoare pe textul de regie, pentru a putea fi explicate actorilor. Uneori această muncă migăloasă și monotonă îl obosea pe maestrul Moni, căruia îi cam lipseau îndemânarea tehnică, capacitatea de „reprezentare imaginativă" și concentrarea necesară și aștipea. Atunci Lic spunea: „Săracul Moni, a obosit – hai acum să profităm să parcurgem cât mai multe scene. Îi explic eu doamnei

Buzescu mișcarea, mâine la repetiție". Și cu adevărat, pe domnul Brătășanu nu-l interesau doar decorurile și luminile, ceea ce ținea de profesia sa, ci se simțea solidar răspunzător de întregul univers dinamic și armonios al spectacolului.

Ca ultimă și admirabilă experiență teatrală legată de Lic Brătășanu a fost montarea împreună cu domnia sa a spectacolului *Nora* de H. Ibsen, pe care l-am realizat la Teatrul Național, sala „Studio", în două distribuții distincte, seniori: Marcela Rusu, Geo Barton, Raluca Zamfirescu, Nelly Dordea, Niki Atanasiu, Chiril Economu și tineret: Rica Gagealov, Emanoil Petruț, Pușa Preda, Gh. Cozorici, Constantin Rauțchi.

Ceea ce nu s-a părut a fi „specialitatea" sa față de toți scenografii remarcabil ai acelui timp (Siegfried, Cella Voinescu, Șt. Norris, Natalia Bragalia; la Iași Kiriacoff și alții) erau îmbinarea sobrietății și solidarității arhitecturale, a armoniei proporțiilor cu rafinamentul cromatic, atenția deosebită pentru funcționalitatea mobilierului și armonizarea cu materiale textile și cu recuzita „măruntă", care, după opinia sa, trebuia să fie întotdeauna autentică și, pe cât posibil, un prețios obiect de artă. În scenă nu putea să pătrundă nici un element neexaminat cu minuție de gustul său desăvârșit.

Târziu, foarte târziu am aflat una dintre posibilele explicații a distincției acestei mari personalități culturale, ale nobleții gândirii și expresiei sale verbale, ale discreției comportamentale, ale profesionalismului său desăvârșit și ale diversității disponibilităților sale creatoare; faptul că a studiat și s-a format ca artist, mai mulți ani, în Franța și a lucrat în foarte multe teatre din marile orașe ale lumii, ceea ce a consonat fericit cu harul și educația pentru frumos, dobândită la originea sa boierească.

Scenă din *Discipolul diavolului* de Shaw, Teatrul Național București, 1960

Adina NANU

Un domn al artei

Pe Alexandru Brătășanu l-am cunoscut în anii târzii, pe când conducea catedra de scenografie din actuala Universitate de Arte din București, la care lucram și eu. Îl revăd slăbuț, aproape străveziu, cu ochii mari, umbriți; un zâmbet discret, afabil. Era evident „un domn" rămas dinaintea „tovarășilor", de o politețe și o eleganță inconfundabile. Când vorbea despre artă, în privire i se aprindea o flacără. Exigent cu sine însuși, era la fel și cu studenții, cerându-le dăruire totală.

M-am întrebat după aceea cum se explica prestigiul său asupra tuturor celor din jur. O parte din răspunsuri le-am aflat cercetându-i activitatea pentru a conduce lucrarea de diplomă a absolventului Gh. Barbu de la Universitatea de Arte, destinată tocmai să adune ce se mai putea din biografia celui care fondase catedra de scenografie. Am făcut însă cunoștință mai îndeaproape cu Licuță Brătășanu de-abia câțiva ani mai târziu, când familia lui mi-a încredințat o parte din corespondența sa cu părinții și frații lui, precum și fotografii.

Alexandru Preda Corvin era fiul lui Alexandru Brătășanu, inginer, – mama sa, Emilia, fiind născută Ioanide. În familie erau patru frați. Tatăl vitreg (pomenit în corespondența mai târzie) era Eugen Mărculescu, președinte al Curții de Casație din Craiova. Frații au crescut la moșii cu nume pitorești ca Viișoara, Șopârlița, Zâmbreasca, într-o atmosferă pe care o regăsim în romanele de altădată ale lui Duiliu Zamfirescu sau Ionel Teodoreanu. Din fotografii se vede cum Lic, la 9 ani, deși avea trei băieți în preajmă, se juca cu păpuși, le croia rochii și le cosea singur la mașină. Se îmbrăca el însuși în fel și chip și câteodată poza, ca la 16 ani, deghizat în domnișoară, demonstrând încă o dată adevărul știut că jocurile copiilor anticipează vocațiile.

Părinții i-au apreciat și sprijinit talentul evident la desen. Lic a avut o educație îngrijită, dându-și examenele în particular atât pentru școala primară, cât și la Liceul „Carol I" din Craiova. Comunicarea cu țările Apusului, în special cu Franța, făcea parte din modul de viață de atunci al oamenilor cu carte. La 10 ani, Lic le scria părinților săi din Craiova în limba franceză, iar la 12–13 ani le trimitea epistole de o duioșie mișcătoare de la Toulouse, unde urma liceul, apărând de mai multe ori pe panoul de onoare al elevilor silitori. Din aceste scrisori aflăm că, în afara programului, băiețelul urma lecții de desen, dár și că evenimentele majore ale existenței lui erau spectacolele văzute la teatru sau cinematograf.

În anii '20 era, la Paris, elevul lui Fernand Léger și Amedée Ozenfant la Academia Modernă și al lui Bissière la Academia Ranson. Activitatea de scenograf a lui Fernand Léger pentru Baletele Suedeze din 1921–22 l-a interesat desigur pe Alexandru Brătășanu. Mai important este însă faptul că s-a format în preajma unora dintre artiștii cei mai activi în cercetarea comunicării prin imagini, preocuparea centrală a generației lor. Ozenfant împreună cu Le Corbusier se străduiau să conștientizeze „trăirea" picturii, să izoleze elementele ei primordiale, să descopere reguli (asemănătoare celor cu care Bach își compunea fugile), publicându-și rezultatele cercetărilor în scrieri ca *Manifestul purismului,* intitulat *Après le cubism* din 1918.

Tot ce a lucrat Brătășanu în Franța, de la mobilierul realizat cu arh. Otto Bauer la motivele de țesături din atelierul Soniei Delaunay, ca și scenografia creată în țară în colaborare cu V.I. Popa sau cu Ion Sava, apare redus la esențial, de o mare puritate, transmițând fiorul poetic prin mijloacele.cele mai simple.

Familiarizarea cu valorile Occidentului și pătrunderea lor în adâncime au fost posibile pentru că, la fel ca pașoptiștii cu un secol mai devreme, provenea din moșierimea cultivată, crescută cu cartea în mână, cu respect pentru demnitate, politețe și discreție. De-abia acum ne putem da seama ce rol important a jucat Alex. Brătășanu prin transmiterea valorilor culturii adevărate generațiilor de regizori și scenografi cărora le-a fost profesor, cărora le-a scurtat și netezit drumul, asigurând continuitatea, puntea între două lumi.

Ion TRUICĂ

Profesorul

Trecerea timpului a așezat și limpezit învățăturile Maestrului către tinerii săi învățăcei. Mereu pierdut în lumea gândurilor, visând modalități neobișnuite de organizare a spațiului, ritmuri expresive ale formelor scenice, Profesorul nostru părea coborât din alte sfere. Într-adevăr, așa era. Făcuse temeinice studii la Paris cu personalități remarcabile.

O primă întrebare – aparent simplă – elementară pe care ne-a pus-o Maestrul în prima oră de curs a fost aceasta: – Iubiți teatrul? Fiecare dintre studenții săi am încercat să-i argumentăm opțiunea noastră, să găsim explicații pentru prezența noastră în Secția de scenografie.

– Trebuie să iubiți teatrul foarte mult, cu devotament, cu dăruire, cu patimă.

Pentru Alexandru Brătășanu primul pas spre decor îl constituia citirea adecvată a textului și a subtextului dramatic. De aici pornea totul. Ne sfătuia cum să descoperim soluția scenografică în text, nu în indicațiile autorului. O altă etapă o constituia imaginarea personajelor, cu biografia, caracterul și relațiile lor. Apoi, urma să înceapă organizarea spațiului, ca joc de forme, volume, planuri, concretizat în desene și în machetă. Ne spunea să nu ne mulțumim cu primele schițe, ci să căutăm neobosit soluția cea mai expresivă. Pentru a ne apropia de epoca și stilul în care se desfășura acțiunea dramatică, pentru o bună documentare, studiul în bibliotecă îl considera obligatoriu. Insista asupra exercițiilor grafice, realizate zilnic, pentru a ajunge la expresivitate în desen și culoare. Căutările noastre trebuiau să se îndrepte spre simplitate și sinteză. Accentul trebuia pus pe convenția teatrală, iar perioada de naturalism, de ilustrativism, care marcase deceniul șase, urma să rămână o amintire. Pentru fiecare decor se urmărea funcționalitatea dramatică, o circulație semnificativă a actorilor.

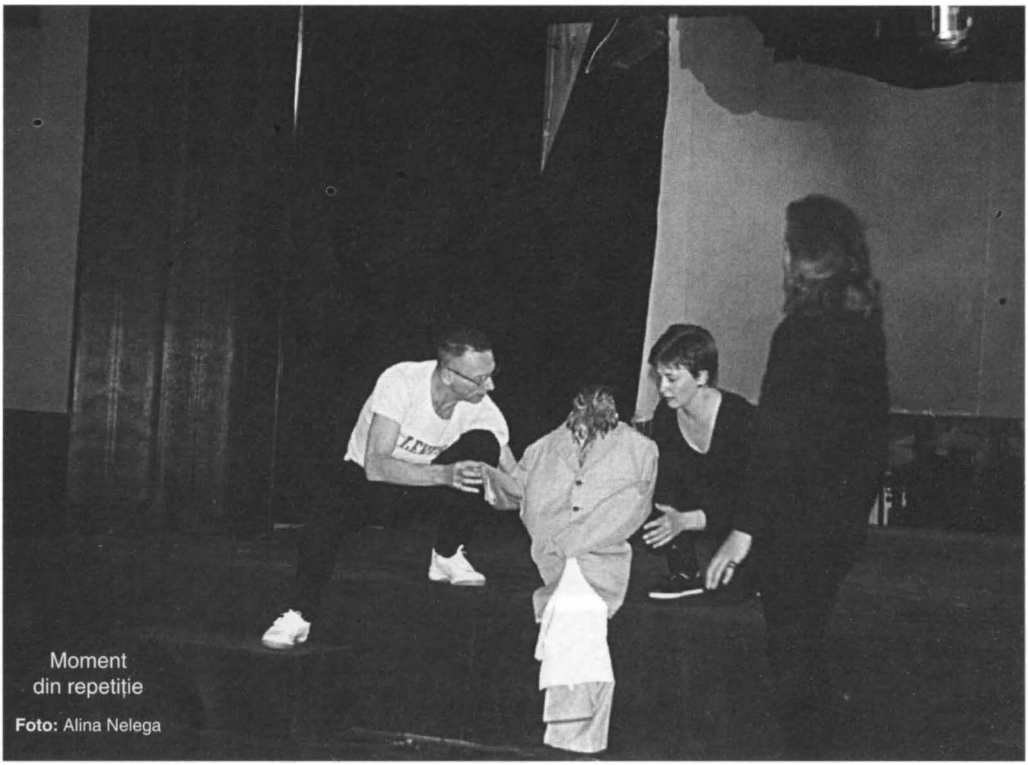
Cu o nemărginită răbdare, analiza lucrările fiecărui student și îi făcea corectura atunci când era cazul, raportând fiecare formă de decor la scara umană, dimensionând ușile, ferestrele, scările, mobilierul și obiectele scenice în raport cu proporțiile omului. Unul dintre cei mai importanți scenografi români, Mihai Mădescu, a fost elevul său. Acum câteva luni ne-am întâlnit și mi-a arătat ruleta: „Niciodată nu mă despart de ea. Măsor tot ce mi se pare interesant și îmi fac însemnări care îmi slujesc în viitoarele spectacole".

Maestrul Brătășanu ne invita la repetiții și la spectacolele sale. Ambianța scenografică se năștea sub ochii noștri, de la primele practicabile improvizate până la decorul finit.

Un lucru mai puțin cunoscut sau uitat de mulți, Alexandru Brătășanu panotase câteva saloane de artă la Paris și învățase arta de a organiza expresiv o suprafață cu multe exponate de diferite dimensiuni. Una dintre temele noastre studențești de început a fost organizarea unui spațiu expozițional. După mulți ani mă întreb: nu este cumva decorul arta de a panota, de a organiza expresiv, funcțional, semnificativ spațiul scenografic?

Un Crăciun al profesorului Alexandru Brătășanu cu Adina Nanu și studenții Miruna și Radu Boruzescu înconjurați de colegii lor

La Teatrul „ARIEL", un GIGI CĂCIULEANU



Moment
din repetiție
Foto: Alina Nelega

Oana CRISTEA GRIGORESCU

Noua carte a junglei

Tigri, lei, tarantule, rechini, faună terestră și acvatică de-a valma, animale care mai de care mai spăimoase viermuiesc în subconștient, răbufnesc neașteptat în conștiință, descriu dezinvolt jungla umană – cea din noi și cea din jur. Individul și societatea reacționează reflex după principiul junglei: animalul mic este mâncat de cel mare, cel slab înghițit de cel puternic. Memento la *Cartea junglei*, pagină clasică a literaturii pentru copii și adulți dedați jocului. Ursul Baloo, tigrul Shere Khan, pantera Bagheera cu toată grefa umană în caractere continuă să aparțină regnului animal. Ele rămân Ursul, Tigrul, Pantera. Gigi Căciuleanu rescrie cu spectacolul *Jungla X* de la Teatrul „Ariel" din Târgu-Mureș o „Carte a junglei" personală, care răstoarnă regula umană în favoarea celuilalt regn: la sfârșit rămâne cuvântul, la început gestul, mișcarea, animarea obiectelor, scoase la suprafață spontan, respectând traseul instinctelor, într-un fascinant spectacol de animație. O „Carte a junglei" răsturnată, în care personajele nu mai sunt animale umanizate, ci caricaturi umane, eboșe grotești ale individului surprins în descendența sa animală,

privite de regizor cu detaşare, parcă de după sticla acvariului. Gigi Căciuleanu pare să se amuze când îşi inventează personajele şi mizează fericit pe contribuţia actorilor la coerenţa scenelor în spectacol. Noua carte a junglei: proces-verbal de constatare, fişă clinică a „gropii cu gândaci", grafic succint al haosului interior.

26 de tablouri compun trama spectacolului, în care defilează, ca la o paradă ad-hoc, menajeria umană în toată splendoarea decadenţei şi bogăţia barocă a etalării. Atitudini, caractere, spaime sau stări se înlănţuie într-un carusel de necontrolat, al cărui ritm şi nebunie cresc constant. Grotesc dublat de ironie şi umor, niciodată gros. Gigi Căciuleanu controlează ritmul acestui ritual, şaman travestit în spatele fiecărui actor, al gesturilor, imaginilor, cuvintelor lor. „Foarfeca şi Marioneta", titlul uneia dintre secvenţele imaginate, exploatează plasticitatea expresiei corporale combinată cu animarea foarfecii – personaj butaforic. „Pompierii", scenă de grup, tablou vivant cu accente groteşti, pune în valoare calităţile de mişcare ale actorilor de la „Ariel". Fiecare scenă în parte este calibrată pe calităţile actorilor, contribuţia fiecăruia la conturarea personajului fiind hotărâtoare. Aici lista trebuie să cuprindă numele tuturor actorilor de la „Ariel" prezenţi în distribuţie.

Jungla X poate fi citit ca act de invocare sacră a îngerului, de exorcizare a bestiei. Fidel ritualului magic, din spectacol nu lipsesc sunetele-muzică, sunetele-cuvinte, sunetele-imagini. Muzica originală compusă de Amer Ghandour, prelucrată apoi după nevoile „junglei", sugerează cu discreţie vacarmul uman, la concurenţă cu scenografia întregului spaţiu de joc şi a obiectelor animate, semnate Carmencita Brojboiu. Acest spectacol adaugă o nouă dimensiune colaborării lui Gigi Căciuleanu cu Carmencita Brojboiu, consacrată prin spectacolele de la Teatrul de Balet „Oleg Danovski" din Constanţa, aici scenografia având spaţiul necesar desfăşurării întregului arsenal de mijloace inventiv-artistice (să amintim astfel scene de animaţie pură: „Continentele", „Roţile" sau de dans animat: „Foarfeca şi Marioneta", „Betty-Boop", „Femeia şi trompa de serviciu", „Ulcica" şi „Cronos"). Gigi Căciuleanu, autor al întregului spectacol, inclusiv al textelor, se dezvăluie un sensibil poet, atent nu doar la jocul volumelor spaţiale, ci şi al celor metaforice.

De aici, din poezia frustă a poemelor şi notiţelor de regie s-a născut un al doilea spectacol, paralel (dacă distribuţia ar permite, ar merita reprezentate concomitent), *Underground*, unde Monica Ristea-Horga şi Nicu Mihoc recapitulează auditiv într-un pseudospectacol-lectură înlănţuirea scenelor de animaţie, savuroasă probă de virtuozitate actoricească.

Cu toate că animalul pândeşte neobosit în om, Gigi Căciuleanu e optimist. Îşi priveşte cu îngăduinţă, cu tandreţe, cu umor cald personajele. În spatele fiecăruia a lăsat loc unui înger. Hazardul, destinul sau poate procentul în care sunt distilate omenescul cu animalicul dictează deznodământul. În junglă destinele sunt colective, fiecărui exemplar dispărut îi ia locul un altul, astfel ca grupul să nu piardă din teritoriul dominat. Îngerul, singur, înfruntă bestia. Uneori o supune, alteori este supus.

Teatrul „Ariel" Târgu-Mureş – Jungla X sau gustul cotului, **spectacol de Gigi Căciuleanu. Scenografia şi obiecte animate: Gigi Căciuleanu şi Carmencita Brojboiu. Muzica: Amer Ghandour. Light-designer: Gavril Cadariu. Asistenţa literară: Alina Cadariu şi Szekely Katalin. Distribuţia: Monica Ristea-Horga, Nicu Mihoc, Andi Brânduş, Alexandrina Moldovan, Valentin Lozincă-Mandric, Georgeta Potcoavă, Viorel Meraru, Mioara Topor, Mariana Iordache, Cornel Iordache, Balogh Annamaria, Gonczi Katalin, Széles Andrea, Szolosi-Penzes Szilard, Zseller Enikö.**

Gigi CĂCIULEANU:

„Dansator înseamnă mânuitor de dans"

Miriam RĂDUCANU:

„Cine face artă nu teoretizează"

Oana CRISTEA GRIGORESCU: *Doamnă Miriam Răducanu, domnule Gigi Căciuleanu, „Jungla X" este un spectacol care ne-a surprins pe toți, pentru că ne așteptam la un spectacol în care coregraful Gigi Căciuleanu să strălucească și am descoperit un adevărat regizor de animație, care se mișcă cu ușurință între teatru, dans și imagine. Cum s-a născut acest spectacol și dorința de a lucra în teatrul de păpuși?*

Gigi CĂCIULEANU: Dansul este animație. Un obiect care prelungește corpul, un obiect în spatele căruia corpul se ascunde sau îl însuflețește, corpul care este el însuși un obiect. Dacă te uiți la un braț sau la o mână, ele zboară ca o minge de ping-pong. Eu nu văd diferența între dans și animație. Am trecut foarte ușor, mai ales că am făcut animație când eram foarte mic. Corpul, cuvântul, privirile, aerul dintre cot și braț, toate aceste spații sunt de domeniul coregrafului. Și nu numai. Mie nu-mi place cuvântul coregraf pentru că nu știu ce înseamnă. Îmi place cuvântul dansator pentru că dansator înseamnă mânuitor de dans. Eu asta sunt, asta am învățat. Toată lumea spunea despre Miriam Răducanu: „E o balerină modernă." Și ea a spus: „Eu nu sunt balerină, sunt dansatoare." Și-atunci mi s-au deschis ochii. Nu pentru că ar fi de zece ori mai important, ci e, pur și simplu, altceva. O dansatoare este o infinitate de puncte care se mișcă într-o infinitate de spații cu o infinitate de intenții, pe când o balerină face arabesc.

O.C.G.: *Granița dintre teatru și dans este labilă?*

Miriam RĂDUCANU: Nu știu. În ultimul timp se vorbește enorm despre teatru-dans, dans-teatru. Este greu să-l definești, să vezi unde se oprește. E fals. Totalmente fals. Vorbește despre asta cineva care vrea să folosească și cuvinte care merg spre teatru, dacă e coregraf sau vorbește cineva care face teatru cu un pic de mișcare care se apropie de dans. Cine se ocupă de mișcare pentru că iubește mișcarea, pentru că are ritualul mișcării în el și face ca tot ceea ce mișcă să îl intereseze, și se ocupă și de partea teatrală, e altceva. Depinde cine face acest lucru. Dacă îl fac actorii e una, dacă

Miriam RĂDUCANU, Virgil OGĂȘANU și **Gigi CĂCIULEANU** la vremea *Nocturnelor* de la „Țăndărică"

îl fac păpuşarii e alta, dacă îl fac dansatorii e iarăşi altceva. Dar dacă vrei să le îmbini teoretic acasă, ca să corespunzi modei, eşti pierdut. Ca atare, eu zic să lăsăm termenii de teatru-dans şi dans-teatru. Dacă e să ne gândim bine, un ritual în junglă este un teatru-dans perfect. Ei vor să se roage pentru o ploaie şi fac tot ce se poate, vorbit şi mişcat, să dea Dumnezeu să vină o ploaie. Ceea ce a făcut Gigi aici, pentru mine nu este străin absolut deloc. Minunea este că el, în decursul anilor, nu a teoretizat şapte mii de definiţii, ci a făcut ceea ce a vrut să facă dintotdeauna, din copilărie, şi ceea ce a ştiut să facă, ceea ce a fost idealul lui. Văzând mişcare, înţelegând text, fiind desenator, având cultură serioasă – a putut să îmbine artele. Cine vorbeşte foarte mult despre aceste lucruri este, în primul rând, incult. Mă iertaţi, sunt un pic dură, dar am ajuns la saturaţie. Există un snobism fenomenal care aduce această teorie în fel de fel de discursuri, teribil de subiective, şi nu au nici un fel de legătură practică, concretă cu arta. Cine face artă nu teoretizează. Ca în cazul lui Gigi. Lui îi plac poeziile şi desenul şi muzica şi mişcarea şi a nimerit aici o echipă superbă, minunată, entuziastă, care a ştiut să se joace, să îl înţeleagă... Iar, cum spune el, jocul este cel mai dramatic lucru posibil, pentru că un copil care se joacă şi reuşeşte să se joace cu o cutie de conserve şi cu o sfoară cu care trage cutia respectivă, valorează mai mult decât orice copil cu jucării superbe. Ceea ce a făcut Gigi aici este că a găsit această grupă de oameni foarte modeşti, ascunşi în spatele păpuşilor, ei fiind numărul doi într-un spectacol. El a reuşit să-i aducă la nişte jocuri foarte inteligente, foarte culte şi consider că spectacolul de aici este un unicat, aş spune eu, pe mapamond. Nu văd posibil, printr-o muncă pasionată, la ora asta, un eveniment ca atare în multe locuri din lume. El ori ar trebui să coste enorm, adunând cine ştie ce personalităţi, ori s-ar fi aliniat undeva comercialului, că doar acum televiziunile mizează pe asta.

O.C.G.: *Până la urmă în meseria asta contează să faci, să te implici.*

M.R.: Nu numai. Contează să nu te consideri coregraf la dreapta, la stânga, sus sau jos, ci să ştii de ce eşti coregraf, să ştii de ce iubeşti dansul, să ştii ce vrei să faci cu el, să ştii de ce vrei să amesteci artele.

O.C.G.: *Unde se află răspunsul?*

G.C.: Când se vorbeşte de doamna Papa, adică despre Miriam Răducanu, se vorbeşte de o colegă. Nu numai despre o maestră. Se vorbeşte despre cineva care e coleg de joacă şi, aşa cum spun în piesă, coleg de arme şi de plâns şi de lins răni. Dar a spus-o un american, la un moment dat, la începutul lucrului nostru. Ea i-a povestit cum lucram, prin nişte subsoluri, pe ici pe colo ni se mai dădea o sală, ne mai lăsa cineva, mai dansam noaptea la Student club, în fine în nişte condiţii... şi dansam la oameni acasă. Mie asta mi-a rămas pe viaţă. Spectacolele noastre s-au format ca un *happening* de luni de zile. Iar acel american a spus: „Ea lucrează ca o miliardară." Şi un alt lucru care m-a frapat. Miriam Răducanu mi-a spus că locul cel mai bun de lucru este tramvaiul, când circuli o oră ca să mergi de colo-colo. Îţi rememorezi în cap. De aceea am început să dansez în cap, iar primul meu premiu de coregrafie a fost luat la Varna cu un spectacol pe care îl compusesem în cap. M-am prezentat la audiţie cu ceva ce nu exersasem niciodată pe o scenă. Am ascultat muzica seara, în timpul nopţii am văzut-o, apoi am dansat-o.

O.C.G.: *Declaraţia aceasta a dumneavoastră răstoarnă o idee preconceputăcă dansul este exclusiv transpiraţie, muncă, repetiţie...*

M.R.: Așa și este. Să fie foarte clar, nici unul dintre noi nu exclude partea tehnică, dimpotrivă. Rigoarea trebuie să fie atât de puternic asimilată, încât să uiți că e rigoare. Libertate fără această rigoare nu există.

O.C.G.: *Astăzi am văzut un spectacol lucrat cu actori, cu oameni din afara dansului profesionist.*

M.R.: Da, pentru că dumneavoastră aveți o idee preconceptă formată de zăpăceala asta, fie că e vorba de balet clasic, fie că e vorba de dans așa-zis modern, fie teatru, fie neteatru. S-a creat o imagine care nu corespunde. Eu lucrez, de pildă, foarte mult cu actorii și am spus întotdeauna că, dacă am înțeles ceva din teatru, este că lucrul cu actorii nu poate fi același ca lucrul cu un dansator, fie el clasic sau modern. După cum Gigi a înțeles că lucrul cu păpușarii e diferit. Tu te apleci la ei, tu vezi ce pot face ei, tu scoți din ei. Nu poți să vii de acasă cu ideea preconceptă că acum îi dai mișcarea obligatorie cutare și cutare. Tehnica specifică acestor oameni nu o pot învăța dansatorii de la operă ori cât ar fi de buni, oricât ar dansa, ori ar pirueta. Imposibil.

O.C.G.: *Spuneți că aveți în cap mișcarea, ideea în amănunt a spectacolului. Ce pot face actorii, ce s-a întâmplat la munca concretă cu păpușarii, cu construcția propriu-zisă a spectacolului?*

G.C.: Actorii pot face câteodată mult mai mult decât dansatorii, în sensul că și o nemișcare poate deveni un eveniment. Pe mine m-a pasionat întotdeauna strada. E o coregrafie superbă strada, fără s-o fi organizat nimeni. Exact cum se organizează pilitura de fier pe niște vârtejuri de energie. Nimeni n-a văzut cum arată energia. Or, aceste vârtejuri n-a venit nici un coregraf să zică faceți-le așa. Eu așa concept coregrafia. D-aia mă și zbat cu acest termen, care și pe mine m-a deranjat întotdeauna. Coregraful este ca un inginer, ori este și inginer și ceasornicar, dar în același timp este ceva ce am uitat că putem fi: coregraf în sensul dicționarului. Eu sunt foarte fericit că am scăpat de universul dansului pentru acest spectacol, în primul rând pentru că m-a repus în funcțiune și în al doilea rând pentru că dansatorii lucrează cu niște formule. Ca să faci o limbă ai nevoie de 24 de sunete. Cu ele faci o limbă și chiar mai multe limbi. Doar cu niște sunete faci câteva fraze într-o limbă, deci ești foarte limitat. E foarte estetizant ceea ce se întâmplă cu dansatorii, mai ales cu cei contemporani, pentru că ei au ajuns la un formalism mult mai puternic decât formalismul cu care noi ne-am luptat o viață, al dansului clasic.

O.C.G.: *Deci s-a ajuns la un nou tip de manierizare.*

G.C.: Care este mult mai redus, pseudointelectualizat. S-au închis în acest turn de ivoriu în care se spune: publicul este un tâmpit și nu înțelege. Iar eu, coregraf sau coregraf de dans-teatru, dacă țin o linguriță în aer timp de 30 de minute sau alerg cu un ardei iute în nas, fac ceva care îmi aparține și nu mă interesează ca publicul să îl înțeleagă. Or, asta este fals. Trebuie ca cineva să arate cu degetul, cum a făcut copilul din basmul lui Andersen, și să strige că împăratul este gol. Și într-adevăr, împăratul e gol, adică în momentul în care publicul nu înțelege, realmente nu are nimic de înțeles. Cred în entitatea asta a publicului care suntem noi. Sunt eu, sunteți dumneavoastră, sunt cei care ne privesc, toată lumea e public la un moment dat. Și acest public e o entitate inteligentă, care este bombardată cu informație de dimineața până seara, care știe, chiar dacă nu este cultă în sensul enciclopedic. Știe foarte multe lucruri dobândite prin televiziune,

prin radio, prin lecturi, prin comunicare cunoaştem mult mai multe decât înainte. Or, aceşti oameni ştiu şi nu poţi să vii să le spui că nu înţeleg nimic. Publicul a fost întotdeauna aliatul nostru. Când am dansat într-o galerie micuţă la Edinburgh, publicul ne-a ridicat şi după aceea au venit cei de la un important ziar londonez şi au scris despre noi. Foarte des se întâmplă că oameni care nu au nimic de spus în dans învinovăţesc publicul că nu înţelege şi presa este pusă la zid şi i se spune: „dacă vreţi să înţelegeţi, să tăceţi şi cultivaţi-vă." Dar când aceste lucruri ne sunt prezentate ca şi cum ar fi ceva extraordinar şi nu sunt de fapt nimic, este păcat. De aceea spun că dansul este într-un fel în evul mediu. Ceea ce nu se întâmplă cu cuvântul, cu muzica, pentru că acolo s-au decantat multe lucruri. Iar în dans oricine vine cu ideea că dacă stă unul într-un picior 20 de minute este formidabil. Ce-i aşa de formidabil? Orice om căruia-i lipseşte un picior poate sta într-un picior viaţa întreagă.

O.C.G.: *Am ajuns la concluzia că dansul modern, cu ghilimelele de rigoare, şi-a atins gradul de manierizare. Cum poate fi depăşit?*

M.R.: Poate fi depăşit de coregrafii care vor înţelege că ceea ce se face este un fel de stereotip. Am ajuns că seamănă toate lucrurile între ele. Mai e ceva foarte grav. Ideea că, dacă tu nu faci ca ei, nu exişti. Mie asta mi se pare cel mai grav. A fost o perioadă în care dansatorii de dans modern urau dansul clasic. N-am avut niciodată sentimentul ăsta. Mă duceam la spectacole de dans clasic să văd dacă e bun sau rău, dacă îmi place dansatoarea cutare sau nu. Important este să fie veritabil, să fie făcut din nevoia de a face artă. Suntem într-o criză enormă. Există foarte multă impostură, există enorm de mulţi oameni care fac artă fără să fie artişti. Artist este ăla pe care îl arde aşa de tare nevoia de a se exprima şi de a exprima arta aşa cum o vede el, încât nu poate trăi altfel. Dar dacă o faci doar pentru că ai câteva teorii în cap, arta adevărată piere. Trăim un moment extrem de dramatic şi din cauza televiziunii care propagă subcultură, şi din cauza unei nevoi de a corespunde întregului public. Adică toată lumea să vină. Nu există, publicul nu este Unul. Unii aleg discoteca, alţii filarmonica.

O.C.G.: *Nu credeţi că derizoriul se manifestă în toate artele? Dacă e să ne uităm în artele plastice, ce se întâmplă acolo, dacă e să ne uităm la teatru, la felul în care spectacolul a înţepenit într-o formulă obosită, nu este el măsura timpului de acum?*

M.R.: O să găsiţi artişti veritabili şi în timpul de astăzi. Noi nu generalizăm. Tehnic s-au întâmplat nişte lucruri. Televizorul intră în casa omului, el este primul care dă imaginea. Până să te duci la un spectacol, vezi ecranul. Eu cred că există artişti buni şi astăzi, cum au existat şi altădată, artişti proşti şi astăzi, cum au existat şi altădată. Ceea ce e mai rău astăzi e că nu sunt sprijiniţi cei care ar putea fi veritabili, pentru că le e teamă că publicul nu va înţelege, nu va veni, şi se petrece exact pe dos. Propagarea în televiziune a nonartei este unul dintre lucrurile cele mai grave în pervertirea creierului omenesc.

O.C.G.: *Nu sunt zone care merg în paralel? Am învăţat din '90 încoace că trebuie să ne gândim la publicuri, nu la un public a toate consumator, că publicul se educă.*

M.R.: Se coboară însă nivelul. Eu am avut discuţii cu directori de teatru care mi-au spus: nu vezi că moda astăzi e alta, hă, hă, pe vremea ta... Noi când am făcut primele spectacole de dans, credeţi că întregul public înţelegea tot ceea ce îi serveam noi? Nu. Dar ideea noastră era că el se educa o dată cu noi. Unul alegea trei piese, mai venea o dată,mai alegea o piesă, sau poate că nu mai venea deloc. Dar nu cobori

ştacheta. La ora asta, tot ce se face este dictat de audienţă, care este o nenorocire. Nu se poate ridica nivelul publicului decât trăgându-l în sus, nu coborând.

G.C.: Cred că e şi vina noastră pe undeva. Când zic a noastră, nu zic a mea şi a lui Miriam Răducanu. E vina breslei, pentru că foarte mulţi au făcut un pact cu diavolul şi au zis, dacă e mai uşor aşa, hai să facem aşa. S-au vândut ieftin. Dacă televiziunea reflectă ceva, ea reflectă realitatea. Pentru că dacă noi am fi mult mai riguroşi faţă de ceea ce facem şi faţă de ceea ce suntem, să avem acea ardere de care vorbea Miriam Răducanu, acea nemaipomenită ardere fără de care nu poţi trăi, e ca arderea oxigenului din celule... dacă unul face din calcul şi sunt foarte mulţi aceşti falşi idoli...

O.C.G.: *Sunt aceste spectacole reci, indiferent de zona artistică?*

G.C.: Nu mă deranjează că sunt reci, sunt făcute din calcul. Un lucru făcut din calcul în artă, după părerea mea, nu este artă. Dacă este făcut dintr-o necesitate, publicul simte. Da, sunt publicuri, eu am această experienţă, am văzut cât de tare, publicuri diferite aderă la un demers care are multe semnificaţii, în care fiecare poate lua după nivelul său. Eu cred în acest lucru, uitaţi-vă la Shakespeare. În Shakespeare sunt atâtea sertare cu lucruri foarte diferite. Eu am o experienţă cu ruşii. Când lucram la Balşoi, m-a trimis Miriam Răducanu, mi-a zis, du-te şi învaţă clasic, asta îţi va da pâine, şi eu nu vroiam pentru că noi eram în *Nocturne* la „Ţăndărică". Mi-a zis: „du-te să înveţi clasicul ăla bun şi de putere." Asta am făcut. L-am învăţat şi mi-a prins foarte bine. La vestiarul băieţilor, s-a zvonit că în oraş rulează *Hamletul* lui Smoktunovski, ne-am dus, iar apoi tot în vestiar, discuţii, fiecare spunea ce credea. Aceşti balerini vorbeau despre duel. Pe ei asta i-a impresionat, dar foarte tare. I-a impresionat felul cum era realizat acest duel, dar eu cred că dacă unul care este amator de romane poliţiste vede *Hamlet*, ia ce-i place lui, vede intriga poliţistă, cui îi place filosofia ia ce este filosofic. Alţii au văzut poezia, alţii au văzut frumuseţea femeii, altul frumuseţea bărbatului, nu ştiu, fiecare poate să ia ceva. Mie asta mi se pare superb. E periculoasă această intoleranţă nouă. Noi ne-am luptat împotriva intoleranţei clasicilor. Eu nu cred că clasicul era prost, dar ei erau intoleranţi şi nu ne lăsau să trăim. Acum a venit acest nou val care va muri, am văzut că dictaturile mor, aceasta este o dictatură. Dictaturile mor întotdeauna, se ştie bine.

O.C.G.: *Sunteţi cumva în situaţia de la început, când trebuia să cuceriţi un public, să vă impuneţi?*

G.C.: Întotdeauna este aşa.

O.C.G.: *Cu toată celebritatea pe care au cucerit-o* „Nocturnele"?

M.R.: Am fost teribil de exigenţi cu noi. Părea că facem improvizaţie, atât de mult lucram, încât pe scenă ni se spunea, voi aţi venit şi aţi improvizat. Exigenţa noastră a fost întotdeauna extrem de mare faţă de noi şi cred că Gigi a murit de frică când a venit aici: ce o să facă şi cum o să facă. Este exigent cu sine. Nu strănutul fiecărui artist este demn să fie auzit de public. El ori are ceva important să spună ori mai bine nu spune.

G.C.: Cred foarte mult în viitor. Am acest optimism nemaipomenit pentru că eu cred foarte mult şi în televiziune, deşi nu cred în subcultura pe care o vehiculează.

O.C.G.: *Întrebarea mea încerca să sondeze starea de spirit a coregrafului. Simţiţi că aţi construit castele de nisip şi că ele trebuie permanent reconstruite?*

G.C.: În nici un fel. Pușkin spunea foarte frumos: „Mi-am făcut un monument care nu este făcut din piatră." Noi ne facem fiecare un monument. Problema cu dansul este că monumentele noastre sunt efemere. Dar nici măcar nu e important. Bucuria de a fi adevărat și de a fi tu însuți, împotriva tuturor și împotriva a tot, asta va fi întotdeauna, a fost și nu se va termina. Ca flăcările iadului care trebuie să ne purifice la un moment dat. Eu nu știu dacă e bine, dacă e rău, nici nu-mi pasă. Ceea ce contează, am auzit astăzi după spectacol. Un compliment pe care nu l-am mai auzit. „Totul este foarte clar.", mi s-a spus. Mie mi s-a părut așa de frumos!

O.C.G.: *Cui se adresează* „Jungla X"?

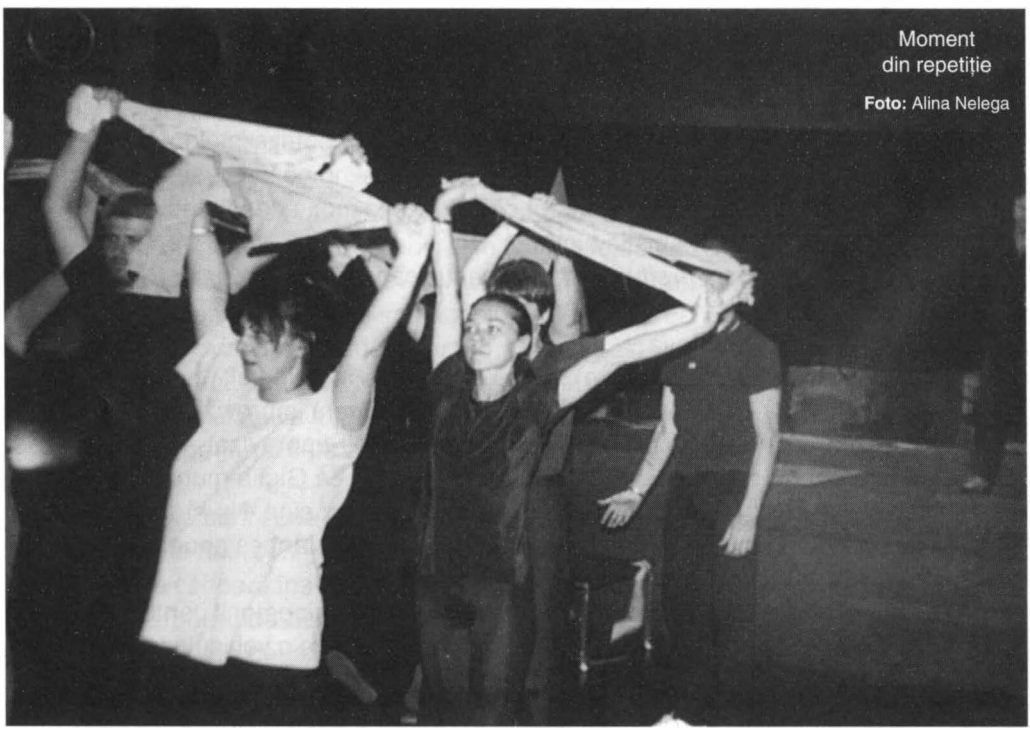
G.C.: *Jungla X* se adresează mie, ție, tuturor. X este individul. Eu aș vrea să se adreseze la cât mai multă lume.

O.C.G.: *Este cumva această* „Junglă X" *un comentariu la jungla din interior, la jungla din exterior?*

G.C.: Este foarte autobiografic. Dar nu autobiografic al meu, ci autobiografic al nostru. Este un *curriculum vitae*, este o baltă cu gândaci. Jungla este metafora vieții, este purgatoriul în care suntem. Eu cred foarte mult că se vor decanta niște lucruri la un moment dat. Eu nu sunt religios deloc, din punct de vedere filosofic. Nu cred că se poate să nu ne curățăm. Oricât de murdar ar fi un individ, el se duce la un moment dat și face un duș. Eu cred în aceste dușuri, totul e să nu fie cu acid sulfuric.

M.R.: Artistul este un chinuit în fond, iar dacă chinul lui este arderea, și arderea se cere să se concretizeze în ceva, el o face. Sigur că vrea să fie înțeles.

Oana CRISTEA GRIGORESCU



Moment
din repetiție

Foto: Alina Nelega

INTERVIU

Marius STĂNESCU:

„Dacă eu mă bucur de ceea ce fac, ideal ar fi să se bucure și alții"

Marius Stănescu s-a născut pe 11 iunie 1966 la Petroșani. A absolvit Academia de Teatru și Film din București, Facultatea de Teatru, secția actorie, clasa prof. univ. Alexandru Repan, în 1993.

Roluri în teatru: 1990 – Nono în *Omul, bestia și virtutea* de L. Pirandello, regia A. Dabija, Teatrul Nostru Galați; **1991** – Amiel în *...au pus cătușe florilor...* de F. Arrabal, regia A. Hausvater, Teatrul Odeon; Abad în *Pe cheiul de vest* de B.M. Koltes, regia F. Alexa, Studioul „Casandra"; Ralph în *Faust* de C. Marlowe, regia D. Galgoțiu; **1992** – Florindo în *Mincinosul* de C. Goldoni, regia V. Mugur, Teatrul Odeon; Nebunul în *Întâlniri în pădure* de O. Sthral, regia Cătălina Buzoianu, Teatrul Odeon; filosoful în *Teatrul-seminar* de Petre Țuțea, regia D. Galgoțiu, Teatrul Odeon; **1993** – Dublul în *Richard III* de W. Shakespeare, regia M. Măniuțiu, Teatrul Odeon; Baronul în *Azilul de noapte* de M. Gorki, regia Alexandru Repan, Teatrul Nottara; Fortunato în *Gâlcevile din Chioggia,* regia A. Repan, Teatrul Mic; **1994** – Frizerul în *Demonul meschin* de F. Sologub, regia Adrian Giurgea, Teatrul Odeon; **1995** – Alwa în *Lulu* de F. Wedekind, regia D. Galgoțiu, Teatrul Odeon; Ciordel în *Înjunghiata* de A. Onetti, regia J. Dussanssoy, Teatrul Odeon; **1996** – Henric II în *Thomas Becket* de J. Anouilh, regia A. Repan,

Teatrul Nottara; **1997** – Gower în *Pericle* de W. Shakespeare, regia A. Hausvater, Teatrul Odeon; Saint-Just în *1794* după Camil Petrescu, G. Buchner, P. Weiss, regia A. Darie, Teatrul Bulandra; Niger în *Upercut stânga* de J. Jonneau, regia D. Galgoţiu, Teatrul Odeon; **1998** – Alioşa în *Fraţii Karamazov* după F.M. Dostoievski, regia A. Vasilache, Teatrul Odeon; **1999** – Spiridon în *O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale, regia M. Măniuţiu; Pacheco în *Saragosa – 66 de zile* după Jan Potocki, regia A. Dabija, Teatrul Odeon; Kirilov în *Variaţiuni Dostoievski* după F.M. Dostoievski, regia D. Galgoţiu, Aftfest, Fundaţia Athon & Backs Stage; **2000** – Song Liling în *M... Butterfly* de D.H. Hwang, regia Ada Lupu, Teatrul Odeon; Eugenio în *Cafeneaua* de C. Goldoni, regia D. Galgoţiu, Teatrul Odeon; **2001** – Pip Thompson în *Cartofi prăjiţi cu orice* de A. Wesker, regia Alice Barb, Teatrul Odeon.

Roluri în film şi televiziune: 1991 – Carol în *Undeva în est,* regia Nicolae Mărgineanu; **1992** – Laurenţiu în *Hotel de lux,* regia Dan Piţa; Horaţiu în *E pericoloso sporgersi,* regia Nae Caranfil; **1993** – Majordomul în *Trenul din zori nu mai opreşte aici,* regia Cătălina Buzoianu; **1994** – Macici în *Cel mai iubit dintre pământeni,* regia Şerban Marinescu; **1995** – Dayan în *Mesagerul,* regia C. Dicu; Fane în *Pepe şi Fifi,* regia Dan Piţa; **1996** – Don Carlos în *Don Carlos,* regia Eugen Todoran; Matei în *Confesiune,* regia Mircea Şoptereanu; Alex, ochelaristul în *Eu sunt Adam,* regia D. Piţa; **1997** – Ştefan în *Breakout,* regia M. Armstrong, BBC; **1998** – Ribendale în *Hitler al XVII-lea,* regia T. Mărăscu; Al. Albescu în *The Bill,* regia Ch. Lovett, Thames TV; Nelu în *O gaură în gât,* regia Mircea Daneliuc; Alex în *Femeia în roşu,* regia Mircea Veroiu; **2000** – Cristi în *Taxi contra limuzină,* regia Titus Munteanu; Ştefan în *Martorii,* regia D. Piţa şi Ş. Marinescu; **2001** – Fulea în *Norocel,* regia Radu Gabrea.

Premii: 1991 – ***Premiul pentru cea mai bună interpretare într-un rol secundar:*** Carol în *Undeva în est,* regia N. Mărgineanu; **1992** – ***Premiul UNITER pentru cel mai bun spectacol:*** *Mincinosul* de C. Goldoni, regia V. Mugur; ***Premiul de excelenţă pentru întreaga echipă de actori a spectacolului*** *...au pus cătuşe florilor...* de F. Arrabal, regia A. Hausvater; **1993** – ***Premiul UNITER pentru cel mai bun spectacol:*** *Richard III* de Shakespeare, regia M. Măniuţiu; 1997 – ***Premiul Pro Victoria*** pentru debut în film; 2001 – ***Premiul Asociaţiei Internaţionale a Criticilor de Teatru – Secţia română*** pentru rolul Song Liling din *M ... Butterfly* de D.H. Hwang, Gala UNITER.

Costin MANOLIU: *Chiar dacă a fi astăzi actor în România înseamnă a nu avea certitudinea unei cariere în domeniul teatrului şi filmului, în fiecare an sute, poate mii de tineri dau examen la facultăţile de teatru şi film. Ce credeţi că îi motivează?*

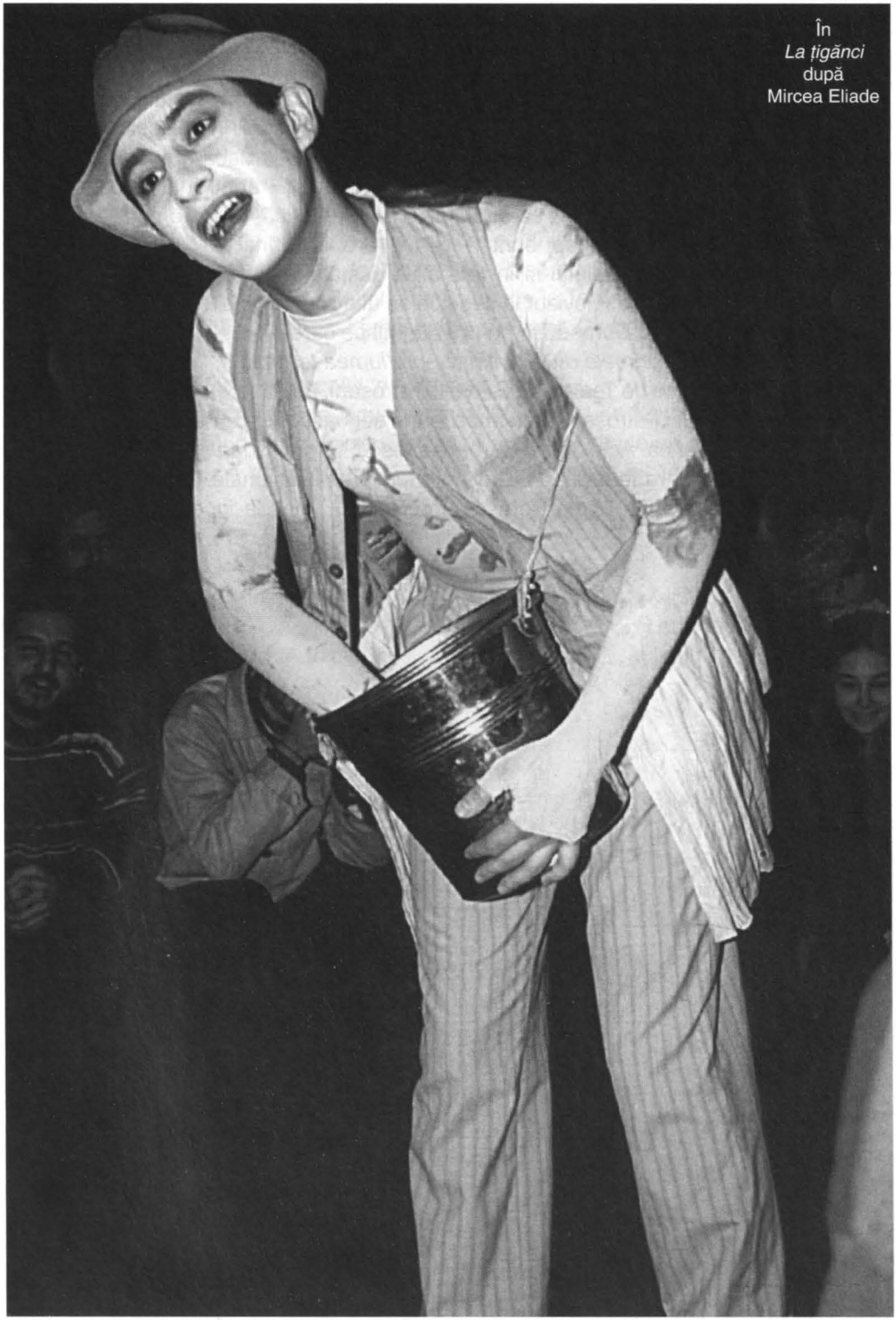
Marius STĂNESCU: În mod normal, ar trebui să vrea să devină actori pentru că nu pot să trăiască fără să facă asta. Altfel, nu ştiu ce l-ar putea determina să studieze arta actorului, pentru că situaţia culturii româneşti, implicit a teatrului, nu e deloc roză. Le va fi foarte greu să intre în trupa unui teatru, să joace într-un film şi să profeseze în adevăratul sens al cuvântului.

C.M.: *Ce l-a determinat pe Marius Stănescu să dea examen la Facultatea de Teatru?*

M.S.: Am simţit că mi-ar plăcea să joc teatru şi am vrut să văd dacă pot. Una e să vrei, alta e să poţi. Se pare că pot. Acum mi-ar fi greu să fac altceva, dacă nu chiar imposibil.

C.M.: *În ce măsură familia a influenţat această decizie?*

M.S.: Într-o foarte mare măsură. Am crescut normal. Mama mea e profesoară de limba română. A fost profesoara mea la şcoala generală, la Petroşani. Tatăl meu e inginer miner. În casa noastră a fost o atmosferă propice deschiderii către cultură. Mi-a plăcut să citesc de mic. La un moment dat, eram în clasa a VIII-a sau a IX-a, prin 1980, a apărut *Cel mai iubit dintre pământeni,* romanul lui Marin Preda. Aveam cartea în casă. Auzisem



În
La ţigănci
după
Mircea Eliade

eu ceva cu această carte, că e într-un fel interzisă, așa c-am vrut imediat s-o citesc. Mama mi-a zis c-ar fi bine să mai aștept puțin. N-am vrut și atunci m-a rugat să-i promit că voi relua lectura ei peste câțiva ani. Mai târziu, mi-am dat seama că avea dreptate. Citeam cam tot ce găseam prin casă și, slavă Domnului, aveam cărți destule la îndemână. Tata m-a dus de mic la cinema. Era o cinematecă la Petroșani. Îmi plăcea ce vedeam acolo și visam să fac și eu ceea ce vedeam pe ecran. Chiar dacă am făcut Liceul de Informatică, după treapta a II-a m-am hotărât să devin actor. Părinții mei n-au avut nimic împotrivă, ci m-au susținut. Cred că acei șapte ani de-acasă, de care se tot vorbește, sunt foarte importanți. Și de fapt sunt vreo 17–18 ani. Părinții au un rol hotărâtor în deschiderea culturală a copilului și în formarea gustului său pentru un anumit fel de cultură. Copil fiind, te uiți la televizor la ceea ce se uită și părinții, citești cărțile pe care le ai în casă. Mulțumesc lui Dumnezeu pentru părinții pe care-i am.

C.M.: *Care sunt primele dv. amintiri despre lumea teatrului?*

M.S.: Sunt legate de Teatrul de Stat din Petroșani. Pe când eu eram elev la școala generală, la Teatrul din Petroșani era o trupă foarte serioasă. Regizor era Florin Fătulescu, care acum e în America. Actori erau Șerban Ionescu, Virgil Flonda și alții. Cred că a fost singura perioadă în care Teatrul din Petroșani a luat premii naționale. Pentru spectacolele făcute de Fătulescu după Marin Sorescu, Ion Băieșu. Apoi, la începutul anilor '80, în timpul liceului, în perioadele de practică, veneam la București să văd spectacole, în special pe cele de la Teatrul Mic, unde se pătrundea greu. Erau cozi imense la bilete. Păcat că nu mai sunt și acum. Așa am văzut spectacole cu piese precum *Efectul razelor gamma asupra anemonelor* de P. Zindel, *Să-i îmbrăcăm pe cei goi* de L. Pirandello, *Maestrul și Margareta* de M. Bulgakov, *Diavolul și bunul Dumnezeu* de Sartre, *Fluturi, fluturi* de Aldo Nicolaj, *Richard III* de Shakespeare.

C.M.: *În orice domeniu e nevoie de modele, cu atât mai mult în artă, fie ea literatură, muzică, teatru. Ați avut actori preferați?*

M.S.: Da. Erau mulți actori pe care-i iubeam și îi iubesc în continuare. Și de la noi, și din alte țări. Mă gândesc la George Constantin, Dumnezeu să-l odihnească! La doamna Olga Tudorache. La domnii Ștefan Iordache, Victor Rebengiuc, Mircea Albulescu, Gheorghe Dinică, Marin Moraru, Alexandru Repan. La doamna Valeria Seciu. Sunt monștrii sacri ai teatrului românesc. Îi vedeam cu mare plăcere și bucurie. Am avut marele noroc să joc cu ei, fie în teatru, fie în film. E o permanentă școală lucrul cu actori de calibrul lor.

C.M.: *Cu cine v-ați pregătit pentru examenul de admitere la facultate?*

M.S.: Pentru examenele de admitere, că au fost cinci. Când m-am hotărât să dau examen la actorie, mi-am adus aminte de domnul Virgil Flonda, care fusese actor la Petroșani, de unde a plecat la Sibiu, unde e și acum. Împreună cu mama, am fost la Sibiu și l-am rugat să mă ajute în pregătire. Timp de doi ani, din două în două săptămâni, am mers la Sibiu. Virgil Flonda e omul care a deșteleni energiile latente din mine. Îi datorez mult. Primul meu examen la actorie, la I.A.T.C., a fost în 1984, anul în care am terminat liceul. Eram incorporabil, adică nu eram scutit de armată, și la incorporabili era un singur loc în acel an. Am picat primul sub linie, așa că mi-am zis că merită să perseverez. Am plecat în armată timp de un an și jumătate. După armată, m-am pregătit cu Petre Gheorghiu, Dumnezeu să-l odihnească! Mare actor, mare pedagog! Am picat din nou printre primii. În următorii doi ani m-am pregătit cu domnul Nicolae Iliescu și un pic cu doamna Mihaela Juvara, actori care pregăteau tineri pentru examenele de admitere,

celebri în lumea teatrului pentru numărul mare de tineri care au reușit să intre pregătindu-se cu dumnealor. În cele din urmă, în 1989 am intrat.

C.M.: *Cum a fost posibil ca un talent evident să fie nevoit să dea examen de cinci ori pentru a intra la Facultatea de Teatru?*

M.S.: Pentru mine a fost bine că s-a întâmplat așa. Dacă aș fi intrat în 1984, aș fi terminat înainte de 1990, aș fi primit o repartiție obligatorie într-un teatru nebucureștean și poate n-aș mai fi ajuns niciodată la Teatrul Odeon din București. Am avut noroc. La finele lui '89, imediat după revoluție, domnul Alexandru Repan a preluat clasa mea de actorie. Am fost prima sa promoție. E important să ai ca profesor un om cu care să poți comunica, un bun pedagog. Am fost coleg de clasă cu Andreea Măcelaru, Crenguța Hariton, Rareș Stoica, Claudiu Romilă, astăzi actori la Teatrul Nottara, Lelia Ciubotaru, Alexandru Agarici, Iulius Liptac, Liana Fulga și Diana Giubernea. Cred că am fost o promoție bună.

C.M.: *Care a fost spectacolul în care ați debutat?*

M.S.: La finele anului I de facultate, în 1990, începuse febra companiilor teatrale particulare. La Galați, domnul Lucian Temelie, actor, înființase un astfel de teatru, intitulat Teatrul Nostru. A strâns o trupă în jurul unui proiect și, împreună cu regizorul

Alături de Florin Zamfirescu, în *M... Butterfly* de David Henry Hwang

Alexandru Dabija, am făcut spectacolul cu piesa *Omul, bestia și virtutea* de L. Pirandello, cu care am plecat timp de 40 de zile într-un turneu prin țară. O comedie în care am avut onoarea să joc alături de George Constantin, care era tatăl meu în piesă. În distribuție mai erau Emil Hossu, Constantin Diplan, Emilia Dobrin, Catrinel Dumitrescu și Ruxandra Sireteanu. A fost o altă școală. După acel turneu, n-am mai putut juca în acel spectacol, pentru că au început filmările la *Undeva în est,* în regia lui Nicolae Mărgineanu, debutul meu în cinematografie. Cu câțiva ani înainte, pe când eu mă pregăteam pentru admitere cu Petre Gheorghiu, într-o grupă de 15–16 oameni, domnul Nicolae Mărgineanu a venit să vadă acea grupă de candidați pentru a alege o fată. Urma să facă filmul *Flăcări pe comori.* Cu acea ocazie, mi-a zis că m-a plăcut foarte mult, că nu are un rol pentru mine în acel lungmetraj, dar că mă va ține minte și mă va chema să lucrăm la un alt film. Și-a adus aminte de mine și așa am făcut filmul *Undeva în est,* pentru care am luat un premiu la Costinești. Apoi, oficial, într-un teatru profesionist, am debutat în *Mincinosul* de Carlo Goldoni, la Teatrul Odeon, în regia maestrului Vlad Mugur. Dumnezeu să-l odihnească! Vlad Mugur m-a văzut într-un spectacol la Studioul „Casandra", când eram student în anul II, și m-a vrut neapărat în trupa lui de la Odeon. Din 1991 sunt angajat al Teatrului Odeon.

C.M.: *Acum este de notorietate intuiția lui Vlad Mugur, care avea ochi pentru actorii tineri.*

M.S.: Vlad Mugur trăia pentru teatru, pentru actori. Dacă am undeva o fărâmă de orgoliu, ea există pentru că am fost angajat de Vlad Mugur. Te făcea să trăiești spectacolul și rolul ca și când ar fi fost simplu. Întâlnirile cu oameni precum Vlad Mugur sunt foarte importante la început de carieră artistică, pentru că ele te formează. Pe parcursul celor zece ani care au urmat, la fiecare spectacol pe care l-am făcut de atunci încoace, fără să vreau, mi-am pus întrebarea: „Dacă domnul Vlad Mugur ar fi în sală, oare i-ar plăcea ceea ce fac?". Acest gând a fost și este pentru mine un control foarte bun. Vlad Mugur înseamnă teatru de mare calitate, adevăr, sensibilitate. Un reper extrem de viu.

C.M.: *Lui Vlad Mugur îi plăcea să lucreze cu actorii talentați. Cum ați defini talentul unui actor?*

M.S.: Simplu spus, e un dar de la Dumnezeu, pe care îl ai sau nu-l ai. E vorba de disponibilitate, maleabilitate, sensibilitate, forță, sinceritate. De o anumită putință de transfigurare.

C.M.: *Ce considerați a fi mai important pentru un actor: sensibilitatea, instinctul sau inteligența?*

M.S.: Toate la un loc. Dacă una dintre aceste calități lipsește, e ca și cum ți-ar lipsi o mână sau un picior. Toate, împreună, duc la mărturisirea care se întâmplă pe scenă.

C.M.: *Multe dintre rolurile întruchipate pe scenă nu aduc liniște, ci dimpotrivă. Cum își găsește actorul Marius Stănescu echilibrul interior?*

M.S.: Pentru mine a juca teatru nu e un efort, e o bucurie. Mă simt îmbogățit cu fiecare rol, cu fiecare repetiție, cu fiecare spectacol. După fiecare spectacol, simt un gol imens înlăuntrul meu. O stare de mare singurătate. De aceea am nevoie să fiu împreună cu colegii mei, cu prietenii mei, ca să cobor pe pământ. Timp de două–trei ore după spectacol nu pot să mănânc și să dorm. Dar bucuria e atât de mare încât apar repede dorința și forța de a merge mai departe.

C.M.: *Ca actor, vă interesează mai mult succesul de public sau mai mult succesul de presă, de critică?*

M.S.: Nu m-am gândit la asta. Dacă eu mă bucur de ceea ce fac, ideal ar fi să se bucure și alții. E aproape „obligatoriu" ca publicul să fie mulțumit. Dacă sunt satisfăcuți și criticii de teatru, e extraordinar.

C.M.: *Un spectacol fără mare succes de public, care nu rezistă timp de mai multe stagiuni teatrale, poate fi considerat unul ratat?*

M.S.: Nu, nu și încă o dată nu. Există spectacole care își depășesc timpul. Sunt spectacole mai greu de perceput. În anumite momente publicul nu e pregătit pentru un anumit fel de comunicare sau noi, actorii, nu suntem pregătiți pentru a ne face înțeleși.

C.M.: *Ce înseamnă pentru Marius Stănescu un rol bun?*

M.S.: Acest rol care îmi dă posibilitatea să trăiesc pe scenă folosindu-mi deplin toate simțurile, tot sufletul și tot sângele. Care-mi solicită și mintea, și ficatul. Care are ceva ascuns, ceva de descoperit.

C.M.: *Ce roluri ați vrea neapărat să jucați?*

M.S.: Toate pe care nu le-am jucat. Mi-e dor de Shakespeare.

C.M.: *În lumea teatrului se spune că într-un clasament neoficial ați fi pe unul dintre primele trei locuri, alături de Florin Piersic și George Alexandru, în privința umorului irezistibil pe care îl aveți în afara scenei. Pe scenă ați jucat în puține comedii.*

M.S.: Am jucat și în comedii. După părerea mea, glumele pe care le fac actorii în viața de zi cu zi n-au nici o legătură cu scena. Sper să mai fiu distribuit în comedii. Îmi plac!

C.M.: *Ați lucrat cu aproape toți regizorii importanți ai generației de mijloc din România: Alexandru Dabija, Mihai Măniuțiu, Alexandru Darie, Alexander Hausvater, Dragoș Galgoțiu. Directori de scenă cu stiluri diferite, cu personalitate. Cu cine s-a înțeles mai bine Marius Stănescu?*

M.S.: M-am înțeles bine cu toți, tocmai pentru că mă obligau să fiu altfel. Fiecare are felul lui de a face teatru, așa că n-am dus lipsă de noutate, de provocare.

C.M.: *Faceți parte din acea categorie de actori care se ascunde în personaj, care e greu de recunoscut, care nu seamănă de la un spectacol la altul. Cel mai grăitor exemplu este* M ... Butterfly.

M.S.: Fiecare rol aduce ceva nou și uneori ceva total diferit de ceea ce sunt eu în realitate. Tocmai asta e frumusețea artei actorului, pariul teatrului.

C.M.: *Ce planuri are Marius Stănescu pentru anul 2002?*

M.S.: Voi începe în curând repetițiile la spectacolul *Alchimistul,* dramatizare de Radu Macrinici după romanul lui Paulo Coelho. Regia: Anca Maria Colțeanu. Bineînțeles, îl joc pe Santiago. Apoi Alexandru Dabija va monta *Gaițele* de Alexandru Kirițescu, unde voi fi, bineînțeles, Mircea Aldea. Sper să joc și într-un film, un lungmetraj regizat de Șerban Marinescu.

C.M.: *Pentru spectator, teatrul poate fi o evadare dintr-o lume banală, obișnuită. Unui om care trăiește în interiorul spectacolului ce îi dă teatrul?*

M.S.: E însăși viața mea. E felul meu de a trăi în această lume. Aplauzele de la final, un zâmbet pe stradă înseamnă enorm pentru mine. Dacă se mai bucură cineva pe lângă mine, e minunat!

Costin MANOLIU

SPECTACOLE

Ion CAZABAN

Dincolo de comedia moravurilor

Încă înainte de începerea spectacolului, poți să-ți dai seama că, punând în scenă *Revizorul*, Caudiu Goga și-a propus ceva mai mult, chiar altceva, decât au fost montările acestei comedii clasice. La intrarea în teatru, ne întâmpină o fantoșă ambulantă, deplasându-se de colo-colo (purtată de actorul ascuns înăuntru). Privită atent, recunoaștem celebrul personaj din povestirea lui Gogol, *Nasul*, eminență stranie a unei lumi dominate de un absurd vecin cu fantasticul. Ne va însoți în sală, își va găsi loc în proscenium, siluetă mișcătoare în pauzele scurte dintre tablouri. Obiect mobil, va fi emblematic pentru o lume lipsită de valoarea supremă a sufletului, o lume a „sufletelor moarte". Va fi, totodată, mereu prezent ca un travesti simbolic al Imposturii, incredibile, dar cu putință.

Sorin LEOVEANU și **Marian NEGRESCU**

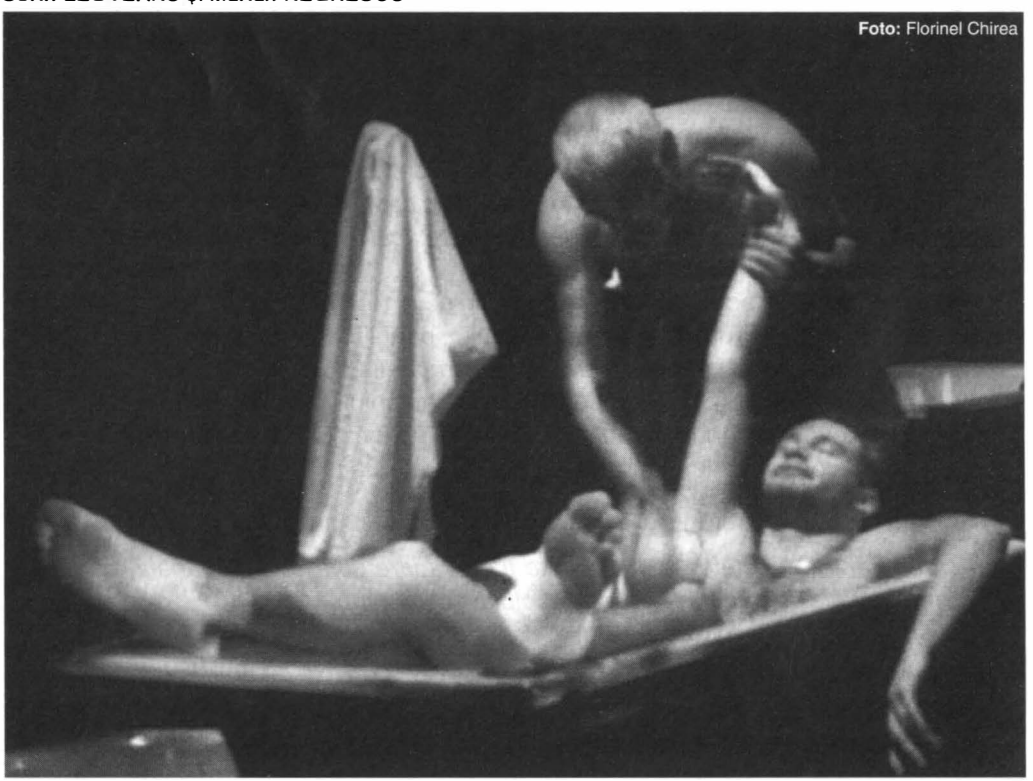


Foto: Florinel Chirea

Totuşi, acest personaj plastic nu este decât unul din elementele novatoare ale viziunii regizorale. Claudiu Goga modifică şi înmulţeşte locurile de joc, camera de han sau cea dintre casa *Primarului* nu-i mai sunt suficiente. Nu pentru a obţine câteva variaţiuni scenografice, ci dintr-un motiv profund, credem, acela de a sugera aria întinsă de acţiune a răului, de a vizualiza extensia descompunerii morale. Pe marea scenă a Naţionalului craiovean este posibil. Foiala speriată a bandei de *cinovnici* ia proporţii hiperbolice, edificatoare. De observat, pentru concluzia spectacolului, cum spaţiul vast conturează exact însăşi meschinăria şi deruta păcătoaselor fiinţe...

Alegerea altor locuri pentru evenimentele piesei pune în evidenţă teroarea (comică) prin care trece camarila *Primarului*. Vestea sosirii unui revizor cade ca un trăsnet, în noaptea lugubră din circuitul unde *Primarul* şi-a adunat notabilităţile. În ambianţa sinistră, la lumina tremurândă a lămpaşelor şi a fulgerelor, spaima şi agitaţia ce-i cuprinde pe toţi se însoţeşte, de-a dreptul bufon, cu căderi repetate în gropi, cu sforăitul beţivanului adormit undeva... jocul pe marginea gropii al acestor notabilităţi cu joben – de fapt, mafioţi cumplit panicaţi care se agaţă unul de celălalt, se încurcă reciproc, se înfurie, alunecă, se reped, cad – este elocvent orchestrat vizual, sonor, ritmic, în timp şi în spaţiu.

Foarte reuşit ca atmosferă a fost momentul primei întâlniri cu falsul revizor: *Primarul* şi ai lui îl găsesc pe *Hlestakov* la baie, săpunit de servitorul *Osip*. Baia unde, de obicei, oamenii despuiaţi devin cumva egali, este invadată de poliţai, indezirabilii sunt scoşi afară. Brutal, intervine supunerea ierarhică – prin aburii fierbinţi ai locului trece un fior rece de spaimă. Încurcătura comică aşază faţă-n faţă un *Primar* înfricoşat şi un tânăr dezbrăcat, „subţirel, slăbuţ", neînţelegând nimic, la fel de înfricoşat.

Anterior, îl văzusem pe *Hlestakov* în camera mizeră a hanului la care trăsese. Păruse un tip nesigur, iritabil, labil, de o vulgaritate uşor perceptibilă. O capcană de şoareci care i se închide în mână (poate, un avertisment), îl speriase vădit. Friptura tare îl supărase până la furie, mai ales când îşi va prinde degetele încercând s-o scoată din dinţii lui *Osip*... Claudiu Goga apelează cu măsură la gaguri, doar pentru a susţine clarificarea personajelor sau sensul general al spectacolului. Regizorul nu omite indicaţiile de caracter şi de joc date de Gogol. Cele privindu-i pe *Hlestakov* şi *Primar* au aflat, la Craiova, interpreţi admirabili în Sorin Leoveanu şi Ilie Gheorghe.

De la întâia apariţie, simţim în *Hlestakov* secătura, cu ceva răzgâiat în comportare, izbucnind nemulţumit, poruncitor. Hainele sale colorate, de un gust „fluşturatic" (calificativul dramaturgului) se deosebesc de cele negre, „serioase" ale notabilităţilor. Ceea ce împlineşte întru totul actorul este exigenţa gogoliană de „simplitate", evitarea caricaturii facile, pentru a urmări firul psihologic al reacţiilor. Salutat cu plecăciuni, la baie, de *Primar*, se sperie, dar trece repede de la teamă la uimire. Văzând situaţia profitabilă, nu se mai gândeşte la consecinţe. Pe de altă parte, *Primarul* se caracterizează permanent în raport cu el: înfricoşat, dar stăpânit, cu o şiretenie experimentată, căutând linguşitor să-l câştige. Relaţia dintre ei va fi una dintre doi şarlatani de diferite generaţii, fiecare cu experienţa şi „stilul" său. Leoveanu surprinde deopotrivă cine este *Hlestakov* şi ce pretinde a fi. Când fabulează, o face „cam prostănac" (cum voia Gogol), dar mintea cinovnicilor de provincie nu pricepe. Beat criţă, este adus – cum erau aduşi marii actori după marile succese – în cupeu,

tras chiar de *Primar* și oamenii săi. Până în salon! – încă o hiperbolă regizorală. Coborârea șovăitoare din trăsură este de neuitat: cu suspans, precedată de o mulțime de sticle goale aruncate. *Hlestakov* se clatină, vorbește autoritar, nu ascultă ce i se spune. *Primarul* rămâne prudent, bănuind o capcană. Tot acest moment, de la întâlnirea lui *Hlestakov* cu fata *Primarului* (care scoate un tril fericit de primadonă, ce va contrasta cu strigătul ei nebun din finalul spectacolului), este impecabil gradat. Cu cât *Hlestakov* minte mai vârtos, cu atât auditoriul este mai impresionat, mai înfricoșat, mai disperat. Tânărul din Piter se aprinde, se înfurie ușor, fabulează cu umor epic, dar și cu dispreț, pentru că, deși beat, mai poate să-și aprecieze publicul de ocazie. Spuse de Leoveanu, cuvintele sale au strălucirea inspirației de o clipă – o supralicitare în conținut, nuanțată în expresie, urcând grandoman până ajunge la „fratele Pușkin"... Dezgustat de nivelul celor pentru care se „produce", vorbește repezit, îl pocnește pe *Leapkin Teapkin*, bea cu sticla, nu-i mai pasă ce face. Într-un elan alcoolic, se urcă pe trăsură, cu *Bobcinski* și *Dobcinski* după el, ca niște clovni acrobați, unul cade, altul se prinde de candelabrul ce pendulează... Tensiunea este la paroxism, *Hlestakov* – în joacă, în serios – amenință cu pistolul, trage, tot el cade, dar revine elastic în picioare, refăcându-și imaginea!

Salonul acestei superbe beții ocupă aproape tot spațiul scenei, vastitate somptuos colorată, pentru ca, în continuare, constant, acțiunea să se desfășoare într-un al loc inedit, imaginat de regizor, curtea casei *Primarului*. Aici, lângă o fântână cu ciutură, se petrec – lucrate în filigran comic – scenele mituirii lui *Hlestakov* (care înțelege că toți sunt tâmpiți, dar de treabă), apoi cele amoroase, culminând cu o logodnă de un haz exploziv, irezistibil.

Să nu-i uităm pe ceilați actori care au realizat roluri și momente de o vitalitate expresivă remarcabilă. Astfel, scena mituirii a fost o probă de caracterizare precisă a fiecărui personaj, cu tot atâtea reușite interpretative. Pe fondul cuprinzător de minciună și corupție, fiecare se arată cu nota sa distinctivă: lichelismul delator al lui *Zemlianika* (Josefina Stoica), prostia săltăreață, redată clovnesc, a lui *Bobcinski* și *Dobcinski* (Nicolae Poghirc, Angel Rababoc), mintea greoaie, grav mărginită a lui *Leapkin Teapkin* (Vasile Cozma), zăpăceala caraghioasă a lui *Hlopov* (Adrian Andone), ipocrizia veninoasă, mirosind a votcă, a dirigintelui *Spekin* (Valer Dellakeza) sau frivolitatea credulă, de un ridicol bine dozat a *Annei Andreevna* (Natașa Raab). Un relief ilariant special, față de interpretările din trecut, obține în rolul fetei primarului Iulia Lazăr, evitând simplificarea monocordă. În scena balului de final, râsul nostru va căpăta, însă, un gust amărui, privind-o izolată, fără partener, dusă de valul dansatorilor...

Deși se declară preocupat de viața scenică a „poveștii" și de interesul actual al „temei", regizorul nu se limitează la atât. Cum nu se limitează la a socoti piesa o comedie de moravuri, încercând să vadă, printre rânduri, lumea conținută în satira socială, în profunzimea comicului de comportament. Acum, Claudiu Goga nu mai vorbește despre Râs ca singur erou cinstit al piesei lui Gogol, nici despre funcția sa sarcastică, ci îi sesizează rezonanța tragică, exasperată, disperată, într-o lume a absurdului peren, de la ipostaza gogoliană la cea ionesciană.

Dar noutatea viziunii regizorale constă și în faptul că – probabil, prima oară – se ține seamă de evoluția gândirii religioase a lui Gogol, reflectată în texte conexe (1842–1847), ce indicau o preocupare continuă pentru modul cum va fi înțeleasă

piesa. „Fără recunoașterea creștinească a păcatelor noastre /.../, nu vom fi în stare să ne înălțăm sufletul mai presus de toate câte le disprețuim în viață", scria dramaturgul (*La ieșirea din teatru...*,1842). În spectacolul lui Goga, citate din *Evanghelia* după Matei ("nu știți când va veni Domnul nostru") și din *Apocalipsă* sunt proiectate între tablouri. Mai subtil ne indică, însă, nouă deschiderea conceptuală, raporturile compoziționale dintre „solul" și „cerul" scenei (în acest sens, ar fi util de comentat decorul lui Vasile Buz, cotlonul de mansardă, cu patul suprapus și ieșirea prin podea, de la han, gropile din cimitir, fântâna din curte).

Spre final, când o voce puternică anunță venirea adevăratului Revizor, un tunet răsună, fulgerele taie înaltul, candelabrele se cutremură, invitații la bal se rotesc înspăimântați sub luminile pâlpâinde. Cupeul reintră în vastul salon, alunecă misterios, amenințător parcă, de nimeni tras acum... Și, iată, ușa i se deschide încet, toți, înțepenesc de groază, dar văzându-L, cad în genunchi, cu mâinile împreunate, implorând iertare. Pentru că tot în Gogol citim: „nimic nu se poate ascunde de acest revizor fiindcă-i trimis dintr-o poruncă de sus"!

Teatrul Național Craiova – Revizorul **de Gogol. Adaptarea scenică: Mircea Cornișteanu. Regia: Claudiu Goga. Decoruri: Vasile Buz. Costume: Lia Dogaru. Ilustrația muzicală: Valentin Pârlogea, Felicia Dalu. Coregrafia: Felicia Dalu. Distribuția: Ilie Gheorghe, Natașa Raab, Iulia Lazăr, Sorin Leoveanu, Adrian Andone, Vasile Cosma, Valer Dellakeza, Josefina Stoia, Nicolae Poghirc, Angel Rababoc, Marian Negrescu, Constantin Cicort, Teodor Marinescu, Tudorel Petrescu, Marian Politic, Ion Colan, Valentin Mihali, Mircea Hadârcă, Geni Andone, Mihai Arsene, Ștefan Mirea. Data premierei: 10 noiembrie 2001.**

Foto: Florinel Chirea

Cristina MODREANU

Teatrul – vehicul spre moarte

Unul dintre cele câteva spectacole cu adevărat notabile, invitate în Festivalul Național de Teatru din acest an la București, este montarea lui Victor Ioan Frunză purtând titlul generic *Călătorii cu dricul,* realizată la Teatrul Maghiar „Csiky Gergely" din Timișoara. Inedit ca structură, spectacolul înseamnă un pas al regizorului într-o zonă mai puțin explorată până acum de el, cunoscut ca adept al superproducțiilor. Victor Ioan Frunză demonstrează însă în *Călătorii cu dricul,* tuturor celor care i-au contestat valoarea, că poate lucra la fel de bine (dacă nu chiar mai bine) în filigran.

Spectacolul e construit din două monodrame, ambele texte aparținându-i lui Raymond Cousse și abordând din unghiuri cu totul neașteptate tema iminenței morții. În prima parte, *Strategia porcului,* apropierea ultimă este așteptată de un... porc, prilej de rememorare, printre paiele din coteț, a momentelor cele mai intense din viața „protagonistului". Pășind atent pe granița dintre ilar și emoția profundă, actorul Demeter András reușește în scurt timp să facă din public un partizan al simpaticului animal, ale cărui lamentații ajung la inima tututor. E foarte ușor, de altfel, să sesizezi similitudinile între existența lui și cea umană, cu nimic mai „înaltă". Pe fiecare dintre noi, s-ar putea spune, ne va ajunge într-o zi lama unui cuțit nevăzut, mânuit de o entitate ce ne

Foto: Florin Biolan

este superioară și față de care nutrim deopotrivă dragoste, frică, respect, ceea ce nu ne împiedică să cârtim mereu împotrivă-i. Porcul cu pricina este și el în aceeași situație în raport cu omul, al cărui comportament îl comentează, când înțelegător, când revoltat, pentru ca până la urmă să i se supună fără crâcnire. Aceasta e „strategia porcului", care nu-l ajută să-și schimbe destinul. Își face bagajul cuminte, când simte că „i-a venit timpul", și se duce singur la tăiere, urcând de bunăvoie în dricul ce-l poartă spre abator. Prilej de ultimă lamentație, urmărită din sală cu uimire înduioșată, este mândria cu care „victima" atrage atenția asupra rotunjimilor sale (subliniate și prin costumul special creat de scenografa Adriana Grand), asupra greutății ideale pe care a atins-o (după mai multe controale cu cântarul și întreținerea „cotletelor" cu ajutorul bicicletei medicinale).

Legătura între cele două părți ale spectacolului este făcută chiar de un...dric. Silueta lui neagră este deopotrivă amenințătoare și elegantă, dar și puțin caraghioasă (mai ales din cauza amorașilor de ghips cu care e împodobit), irezistibilul „vehicul spre moarte" emanând în mod surprinzător un aer familiar, ca și cum ceva din construcția lui nu ne-ar fi străină. Aproape de această „caleașcă" ceva mai specială se simte și regizorul, care decide să o folosească în reprezentarea celei de-a doua monodrame, *Cu ochi de copil,* drept... scenă. Marea surpriză nu este însă aceasta, la urma urmei scenă în scenă și teatru în teatru s-au mai făcut, ba chiar am putea spune că e vorba aici despre un autocitat folosit de inițiatorul „Trupei pe butoaie". Surpriza, spuneam, nu este aceasta, ci interpretul minunatului text Cu ochi de copil – tânărul actor Balázs Attila. Dacă până acum nu m-am numărat printre „fanii" lui, considerându-l uneori chiar un punct slab (călcâiul lui Ahile?) al montărilor lui Frunză, de data asta trebuie să recunosc surprinderea – și, de ce nu, încântarea – cu care am descoperit în el un actor capabil să treacă dintr-un registru în altul, păstrând mereu intactă perspectiva copilărească impusă prin scriitură. O uriașă candoare rezidă în felul cum povestește întâmplări extrem de dure, de felul celor ce grevează de multe ori asupra copilăriei, schimbând uneori întreaga existență viitoare a ființei, marcând-o chiar psihic. Despre dragoste, prietenie, sexualitate, credință, moarte Balázs Attila vorbește simplu, deschis, cu inocența și lipsa de prejudecată ale unui spirit tânăr, încă nepervertit. Scenografia Adrianei Grand, în fapt o sumă de obiecte – figurine, păpuși, cutii – majoritatea din hârtie, sporește în mod considerabil aerul de puritate al jocului copilului. Fiindcă despre un joc este vorba aici, un joc foarte serios, genul de ilustrare plină de imaginație pe care cei mici o folosesc pentru a explica ceva unui adult care pare că nu-i înțelege. Din gesturi mici, animând păpușile, vorbind pe mai multe voci, căci e o povestire cu mai multe personaje, printre care și el însuși, copilul reface o lume pe baza coordonatelor reținute de el ca esențiale. Cele mai impresionante momente sunt cele în care este redată conversația cu preotul, care nu reușește să-i trezească micuțului respectul pentru divinitate și, bineînțeles, întâlnirea cu moartea, ca act implacabil ce pune capăt unei vieți în mod neașteptat. Greu de acceptat și pentru cei care știu deja ce e viața, moartea îi apare copilului ca fenomen bizar, de neînțeles, ce pune capăt în mod absurd unei bune prietenii și determină maturizarea bruscă a supraviețuitorului.

Excelentă analiză a reacțiilor în fața sfârșitului, a cărui venire este vestită astfel pe căi ocolite, cu „metode teatrale", între care stă la loc de frunte provocarea emoției, spectacolul *Călătorii cu dricul* ne arată o altă față, mai sensibilă și mai luminoasă (în ciuda temei), a unui creator pe care toată lumea credea că-l cunoaște deja foarte bine, învinuindu-l uneori chiar de „păcatul previzibilității", greu de iertat în teatru.

Între fantastic și real

Modelul umbrelor chinezești a inspirat celebre montări europene, deschizând capitole teoretice importante dedicate mixajului artei teatrale a Occidentului cu tradițiile orientale. Desigur, asta nu contestă dreptul unui tânăr autor de spectacole de a redescoperi lumea pe cont propriu, chiar cu riscul de a auzi în jur celebra replică „asta s-a mai făcut".

Eu una am fost cucerită de începutul spectacolului ce ambiționează o traducere scenică a nuvelei lui Cehov, *Salonul numărul 6*, spectacol semnat de încă studentul Sorin Militaru. În fața unui panou luminat discret în albastru apar umbrele personajelor ce populează amintirea lui... Coregrafia Mălinei Andrei le dă de la bun început personalitate, fiecare se desprinde de grup prin ceva al lui – un gest, un obiect, un pas de dans. Motivul se regăsește și în finalul spectacolului, închizând – chiar dacă destul de previzibil – cercul concepției regizorale. Din păcate, ceea ce se întâmplă între cele două momente nu cadrează cu acestea. Pentru că „între" găsim momente de mișcare (a căror prezență s-ar vrea o trecere spre fantastic) și bucăți de teatru realist, mai bine sau mai puțin bine realizate, în funcție și de actori. În aceste momente – mult text spus în grabă. Ceea ce e destul de nedrept față de un excelent „produs literar" semnat de A. P. Cehov, una dintre cele mai speciale nuvele ale acestuia. Cu toate că dramatizarea e relativ bine făcută (se vede școala Cătălinei Buzoianu, profesorul de clasă al tânărului regizor), povestea e clară (a textului), deși simplificată, iar alternarea planurilor (prezentul și trecutul personajului principal) bine delimitată, ceva îi lipsește acestui spectacol (primul pe o scenă profesionistă, cea a Teatrului „Maria Filotti" din Brăila). Personal am simțit lipsa trecerii într-un plan superior celui al întâmplărilor reale, de care Cehov profită doar pentru a filosofa apoi pe tema fragilei granițe spre nebunie, pe care oricine o poate trece oricând fără să știe măcar. Nu spun că este simplu să reușești o asemenea trecere, bag mâna în foc că nu mulți regizori cu experiență de la noi ar fi în stare de asta, dar mi-ar fi plăcut să descopăr încă de la început în Sorin Militaru această forță pe care unii dintre colegii săi de generație (nu mulți, ce-i drept) o au. Mai ales că se vede încercarea lui de sugerare prin dans a fantasticului ce animă existența interioară a omului.

Din păcate, nici de la actorii brăileni regizorul n-a obținut acea unitate în joc necesară pentru includerea spectacolului într-un anumit „standard". Cunoscutul actor Bujor Macrin apela, în reprezentația pe care am văzut-o la Teatrul Odeon, la tehnică pentru a putea duce rolul. Nu ai nici o șansă de a convinge pe cineva cu un text de profunzimea și semnificațiile celui semnat de Cehov dacă nu-l știi măcar tu foarte bine, cum nu se întâmpla în cazul de față. O altă actriță matură a scenei brăilene, Liliana Ghiță, construiește din repere vechi un mic rol ce-și are importanța lui, atât în economia nuvelei lui Cehov, cât și, chiar dacă sensibil redus, în concepția de spectacol a lui Militaru.

Funcția acestui rol n-a fost deloc înțeleasă de interpretă, nu de melodramă era vorba acolo!

Câțiva dintre actorii tineri ai teatrului – Mihaela Trofimov, Cornel Cimpoae și, mai ales, Valentin Terente – sunt pe aceeași lungime de undă cu regizorul, dar le-ar fi fost de mare ajutor o mai bună înțelegere a rostului în scenă. Cornel Cimpoae joacă un rol complex, din păcate prea mult simplificat. Mihaelei Trofimov i s-au redus mijloacele de exprimare la dans, ceea ce n-ar fi fost foarte rău, dat fiind că ea dansează foarte bine momentele concepute de Mălina Andrei, cu condiția ca sensul acestora să nu rămână abscons pentru spectator în contextul dat. În schimb, Valentin Terente schițează excelent, fără a se folosi de cuvinte, figura unuia dintre azilanții spitalului.

Scenografia Alinei Herescu încearcă să fixeze combinația de fantastic și real pe care regizorul a dorit-o și pentru spectacol, fără să reușească nici ea găsirea armoniei care să le unească.

Din fericire nu e vorba decât de un prim pas, căruia îi vor urma altele, unul chiar pe scena de la Odeon, unde Sorin Militaru repetă în acest moment. Proiectul său, câștigător al unui concurs lansat de conducerea Teatrului Odeon special pentru tinerii regizori, ar putea corecta, cum sper că se va întâmpla, toate imperfecțiunile de care suferă spectacolul *Salonul numărul 6*.

Teatrul „Maria Filotti" Brăila – Salonul nr. 6 **după A.P. Cehov. Dramatizarea și regia: Sorin Militaru. Scenografia: Alina Herescu. Mișcarea scenică: Mălina Andrei. Muzica: Dorina Crișan Rusu. Distribuția: Bujor Macrin, Cornel Cimpoae, Valentin Terente, George Țoropoc, Liliana Ghiță, George Șofrag, Mihai Stoicescu, Mihaela Trofimov, Emili Mocanu, Monica Zugravu, Mircea Valentin, Florica Velea, Cătălina Nedelea, Jarcu Zane. Data premierei: noiembrie 2001.**

Ileana BERLOGEA

Talent și măsură

Cu talentul lor de excepție, cu chipul lor de rară expresivitate, Katharine Hepburn și Peter O'Toole au făcut cunoscută în lumea întreagă (prin filmul *Leul în iarnă*, realizat în 1968 de A. Harvey, pe baza scenariului lui James Goldman) relația strindbergiană „avant la lettre" dintre *Aliénor de Aquitania* și *Henry al II-lea Plantagenetul*, celebrii regi ai Angliei din Evul Mediu.

Piesa lui Goldman se jucase cu succes, mai înainte, pe Broadway, cedând însă locul producției cinematografice încununate cu Oscar. Cu toate acestea a rămas și opera literar-dramatică tensionată și incitantă – așa cum există acum posibilitatea s-o vedem în viziunea lui Petre Bokor, la Naționalul bucureștean, la Sala Amfiteatru, cu Carmen Stănescu și Damian Crâșmaru în rolurile celor doi eroi ai istoriei.

Nici nu se putea o distribuție mai bună, ambii interpreți fiind în formă excelentă, cu temperament, inteligență, ironie, așa cum cere ciudata lor relație bazată pe ură-iubire.

Irina Solomon a realizat cadrul scenografic, mai bine spus un joc de linii format din draperii și costume de epocă, sugestive și fără încărcături inutile. Totul se sprijină pe jocul actorilor și pe ritmul impus relațiilor și dialogului dintre ei.

O echipă bună, formată din cinci tineri: Medeea Marinescu în *Alais Capet,* sora regelui Franței și pătimașa amantă a lui *Henry al II-lea*, Vlad Ivanov, Dragoș Ionescu și Marius Rizea în cei trei fii ai Plantageneților, *Richard*, *Geoffrey* și *John* și ironic, rațional, distant, rece Gavril Pătru în *Philip Capet*, regele Franței.

Conștient de valoarea interpreților, atât a „maeștrilor", cât și a tinerilor, Petre Bokor (traducător, adaptator al textului, regizor și realizator al ilustrației muzicale) a urmărit tensiunea, arzătoarea temperatură a raporturilor dintre membrii familiei regale engleze. Acțiunea se petrece într-un timp relativ scurt, atunci când sărbătorile Crăciunului l-au obligat pe rege s-o aducă la curte, din închisoarea unde o ține prizonieră, pe *Aliénor de Aquitania.* Ar dori să obțină de la ea divorțul pentru a se căsători cu *Alais Capet*, dar soția călcată în picioare, umilită și prizonieră refuză. Ea nu este de acord să dea nici Aquitania, dorită de *Henry* pentru unul dintre fiii lui. Toate eforturile lui sunt zadarnice și, în final, regina va pleca din nou la temnița ei, cu speranța că în anul următor va veni din nou la curte. Câteva ceasuri au fost suficiente pentru victoria ei. *Henry* îl iubește pe *John*, dar și acest fiu drag are să-l trădeze, așa cum îl trădează și *Richard* și *Geoffrey.* În ciuda autorității și puterii lui absolute, *Henry al II-lea Plantagenetul* este singur, izolat, urât, ocolit de cei pe care i-ar dori aproape. *Alais Capet* îl iubește, dar nici ei nu-i poate dărui nimic din clipa în care *Aliénor* nu acceptă despărțirea de rege. Legăturile din această familie sunt falsificate, artificiale, dușmănoase. Tronul și puterea sunt mult prea fascinante ca să mai lase loc sentimentelor firești între soți sau între părinți și copii. Cu toate că vrea din tot sufletul moartea soției sale, nu se poate stăpâni să n-o admire și să nu-și amintească de mândra regină a Franței care l-a părăsit pe bărbatul ei, *Ludovic al VII-lea,* pentru a se căsători cu el, puternicul adolescent de numai 19 ani, *Henry Plantagenetul*, duce de Normandia.

Carmen Stănescu exprimă cu o rară putere de convingere contradicțiile sentimentale ce o animă, ura, de acum asociată cu o imensă patimă, ce-i amintește

de tinereţe. Ştie că până la urmă va câştiga. Ştie, pentru că îşi cunoaşte foarte bine bărbatul, trezind în el cu abilitate şi ambiţia, şi ura faţă de copiii lui, aşa cum poate să cultive şi ura acestora, mai ales a lui *Richard* şi *Geoffrey,* faţă de tatăl lor. Are momente de slăbiciune, dar ceea ce domină este enorma ei energie lăuntrică.

O creaţie de excepţie face şi Damian Crâşmaru. Cu ani în urmă a jucat acelaşi personaj în *Becket* de Jean Anouilh, iar acum tot pe *Henry Plantagenetul* în relaţiile lui cu regina şi cu fiii săi încăpăţânaţi, ambiţioşi şi lacomi. Atunci era tânăr. Şi eroul său la fel. Acum este matur, la fel ca şi regele. Actorul şi-a înzestrat personajul cu forţă interioară, mai degrabă cu un soi de disperare decât cu reală energie. Nu vrea să piardă nimic din ceea ce îi mai pot oferi viaţa şi puterea. În izbucnirile sale sunt sfâşiere şi nu siguranţă, nelinişte şi nu convingeri. Cu cât ţipă mai tare, cu atât este mai slab. Acest paradox al monarhului ce-şi simte pământul fugind de sub picioarele sale a fost convingător şi sugestiv rezolvat de interpret. Un bun şi frumos rol pentru actorul Damian Crâşmaru la acest moment al carierei sale.

Viziunea regizorală a lui Petre Bokor s-a axat pe interpreţi – după cum spuneam – şi pe încrederea în cuvântul rostit clar şi convingător, chiar dacă nu a fost un dialog menit să ducă la înţelegerea între eroi, ci la separarea lor categorică. A vibrat însă cuvântul în comunicarea către sală şi publicul a ştiut să recepteze mesajul spectacolului cu emoţie şi plăcere.

O piesă scrisă cu tehnică şi un spectacol structurat cu talent şi măsură.

Teatrul Naţional Bucureşti – Leul în iarnă **de James Goldman. Traducerea, adaptarea, regia şi ilustraţia muzicală: Petre Bokor. Scenografia: Irina Solomon. Distribuţia: Damian Crâşmaru, Carmen Stănescu, Medeea Marinescu, Vlad Ivanov, Dragoş Ionescu, Marius Rizea, Gavril Pătru. Data premierei: 9 decembrie 2001.**

Carmen STĂNESCU, Damian CRÂŞMARU şi Medeea MARINESCU

Foto: Mihail Cratofil

Derizione și demitizare

Teatrul Nottara – Vino la pod, iubita mea **de Kiszely Gábor. Traducerea: Ana Scarlat. Regia: Alexandru Repan. Decorul: Sică Rusescu. Costume: Doina Levintza. Muzica: George Marcu. Cântă: Valentin Teodosiu. Distribuția: Alexandru Repan, Lucia Mureșan, Ada Navrot, Ilinca Goia, Rareș Stoica, George Alexandru, Anda Caropol, Petrică Popa, Ana Maria Sileanu, Daniel Popescu, Radu Traian, Laura Anghel. Data premierei: 26 octombrie 2001.**

Tradusă în românește de Ana Scarlat, cu titlul *Vino la pod, iubita mea*, drama *Electra, copila mea* de Kiszely Gábor – un cunoscut scriitor maghiar cu numeroase volume de eseuri, romane sau studii istorice, îndrăgostit de teatru, cu o pregătire serioasă în domeniul artei scenice în Germania și Anglia –, a fost montată la Teatrul Nottara de Alexandru Repan, interpret și al rolului principal, *Edmond A'Gwynn*, un Agamemnon degenerat al zilelor noastre, așa cum sunt și ceilalți eroi cu aură mitică din antica lume a Atrizilor.

Regizorul a fost câștigat de rolurile dramatic-satirice, create cu talent și cu amară ironie de autor. Lumea legendară de altădată, cu proporțiile supradimensionate, a devenit astăzi măruntă, stupidă, fără curaj. Un erotism ieftin îi leagă pe eroii deveniți partizanii pătimași ai drogurilor și alcoolului. Nota sarcastică în care ni se povestește despre familia unui mare om politic din Anglia, țară în care și-a plasat acțiunea Kiszely Gábor (dar putea fi în orice altă parte a Europei), a fost accentuată de regizor și traducătoare, începând cu titlul. *Vino la pod, iubita mea* este o chemare hedonistă spre plăceri imediate, ce revine aproape la toate personajele, incapabile să se gândească la altceva decât satisfacerea simțurilor.

Spectacolul începe în cheia gravă a unei tragedii străvechi. În Sala Studio a Teatrului Nottara, în fața cortinei trase, la marginea rândurilor, apare în haine lungi un cor antic, cu versuri din *Orestia,* continuate și după ridicarea cortinei de Lucia Mureșan, o *Clitemnestră* nevăzută de noi, dar auzită și impresionantă prin vocea ei bine pozată și măiestria desăvârșită în rostirea poeziei. Nu suntem însă într-o tragedie antică, ci într-un salon modern cu zei de ghips, meniți să împodobească culoarele și intrările unei case oarecare (Decorul: Sică Rusescu). *Richmond*– Daniel Popescu, un pierde-vară, bun să fie amant de un ceas, o întâlnește pe *Boadicea* – Ada Navrot, una dintre fiicele lui *Edmond A'Gwynn* și ale *Cordeliei* – Clitemnestra contemporană, căsătorită, dar din plictis gata să-și înșele bărbatul.

Ilinca Goia, în *Eleonora* – Electra de odinioară, apare ca o zeiță a dreptății, dar în curând își dă și ea arama pe față. De ani de zile nu face decât să-l dorească pe *Aldon* – George Alexandru, un actor de succes, plictisit și dezamăgit, amantul mamei ei. De-a lungul timpului, el a fost și iubitul lui *Boadicea* și probabil al multor femei.

Nu putea lipsi nici *Oreste*, plecat pe drumurile pribegiei. Acum se numește *Oswy,* jucat de Rareș Stoica. El apare după trei luni de vagabondaj prin Africa, flămând și fără nici o lețcaie, implorând-o pe *Eleonora* să-i dea niște bani. A fugit speriat de faptul că *Geneva*, iubita lui – fiica familiei *Fox*, mici-burghezi cu pretenții, jucați cu haz de Anda Caropol și Petrică Popa –, a rămas însărcinată. *Eleonora* o scapă pe tânără de sarcină, spre bucuria tuturor, a părinților ei, a lui *Oswy.* Suntem într-o casă a morții și nu a vieții, unde dispariția unui copil, chiar nenăscut, înseamnă satisfacție și nu durere.

Interpreții au reușit să-și creeze personajele cu o distanțare ironică și o identificare sinceră. Nu evită tonul patetic, firesc la Alexandru Repan – *Edmond A'Gwynn,* familiarizat cu discursurile politice sau la Lucia Mureșan – *Cordelia,* o actriță plecată de decenii din teatru, pentru a-și urma soțul,

ahtiată după scenă și aplauze, visând să se întoarcă și să mai joace în fața publicului. La ceilalți, însă, el este amar, ironic, distant, sarcastic, cu excepția lui *Aldon,* dezamăgit, fără vlagă și entuziasm.

Toți actorii sunt buni în acest univers al deriziunii, purtând cu eleganță costumele frumoase create de Doina Levintza, dar întregul lor efort nu face altceva decât să sublinieze pesimismul autorului și plictisul unei lumi mici în comparație cu uriașii de odinioară. Solemnitate și sarcasm, melodii și versuri antice alături de obsedanta chemare din noul titlu: *Vino la pod, iubita mea.*

O piesă ce învinge timpul

Pentru cei din generația mea, indiferent de variantele ulterioare – și ele au fost multe, printre care și un frumos spectacol ieșean în regia lui Cristian Hadji-Culea –, de neuitat rămâne montarea lui Radu Penciulescu de la Teatrul Mic, din 22 mai 1967, cu lucrarea, pe atunci foarte nouă, a polonezului Slawomir Mrożek. Cu o strălucită distribuție în frunte cu George Constantin, Olga Tudorache, Octavian Cotescu și Victor Rebengiuc, totul vorbea despre o actualitate arzătoare, despre experiențe trăite recent și ideologii vii, puternice, dominante.

Am fost curioasă, auzind că Gelu Colceag realizează la început de mileniu trei *Tango* la „Bulandra", să văd care vor fi reacția și impactul asupra spectatorilor în noile condiții.

Și ele au fost puternice, incitante, impresionante. Cu un spațiu deschis, cel de la Sala „Toma Caragiu", cu rândurile laterale anulate de draperii, cu foarte puține elemente de decor, doar cele strict necesare (scenografia Mihai Mădescu), regizorul a reușit o autentică performanță, aceea a actualizării fine, sensibile, neforțate, dând ritm susținut acțiunii și pigmentând totul cu ironie. În cheie ironică, aș spune chiar satirică, a fost prezentat *Edek* de Radu Gabriel. Victoria acestuia, subliniată cu cinism de Octavian Cotescu, cu decenii în urmă, a fost acum lamentabilă și ridicolă, Radu Gabriel accentuând mai degrabă dimensiunea ridicolă, slugarnică a personajului decât cea primejdioasă. Dansul amenințător de altădată a fost acum grotesc, desfășurat în planul doi al scenei.

Doru Ana a creat un *Stomil* plin de contradicții. Aparent puternic, energic, el este în fond slab, dornic doar să fie lăsat să stea comod, să nu fie deranjat de forme sau convenții, simțindu-se foarte bine alături de cocheta sa soție, jucată cu haz și sensibilitate de Emilia Popescu.

Bunica, boemă la rândul ei, însetată doar să joace cărți cu slugarnicul *Edek*, i-a oferit Luminiței Gheorghiu un rol foarte bun, bine definit, sugestiv și amuzant. Alături de ea, Petre Lupu l-a jucat cu haz, dar și imensă dorință de afirmare, de ieșire din anonimat, pe unchiul nebăgat în seamă.

În cei doi tineri, *Arthur,* cu o nevoie neostoită de ordine, convenții și forme, și logodnica sa, regizorul a încercat două formule, ambele reușite, cu diferențe bine justificate și valabile. Vlad Zamfirescu este cel dintâi *Arthur*, cu încordări interioare, durere scrâșnită și autoritate disperată, alături de Antoaneta Zaharia, superficială și senzuală, supunându-se în bătaie de joc cererilor nesăbuite ale iubitului ei, trădat foarte repede cu teluricul *Edek*. Costel Cașcaval, cel de-al doilea *Arthur,* are în el o disperare tulburătoare, ascunsă sub veșmântul răcelii, dar cu izbucnirile bruște ale omului care știe că este slab și își ascunde defectul prin afișarea unei atitudini exterioare, ostentative și false. Profira Serafim este o iubită violent senzuală,

bucurându-se atunci când îl poate anunța că a fost amanta lui *Edek*.

Costumele create de Nina Brumușilă au o pronunțată dominantă de alb, albul unor fantome de altădată. Toți vor să fie comozi, să nu fie tulburați, începând cu bunica, cea care nu acceptă catafalcul amintind de moarte, sau cu *Stomil*, artistul boem, și soția lui leneșă. În halatele lor de casă și în papuci se simt foarte bine până când fiul lor, *Arthur*, le cere ordine, logodnă cu convenții și haine de gală, binecuvântări părintești și declarații patetice.

Scena dintre *Stomil* și *Arthur*, cel dintâi încornorat de soția lui cu *Edek*, dar complet indiferent la podoaba pusă de soție și fiul încăpățânat ce-i cere să pedepsească adulterul cu moartea vinovaților este excepțională, comicul asociindu-se cu dramatismul cel mai autentic.

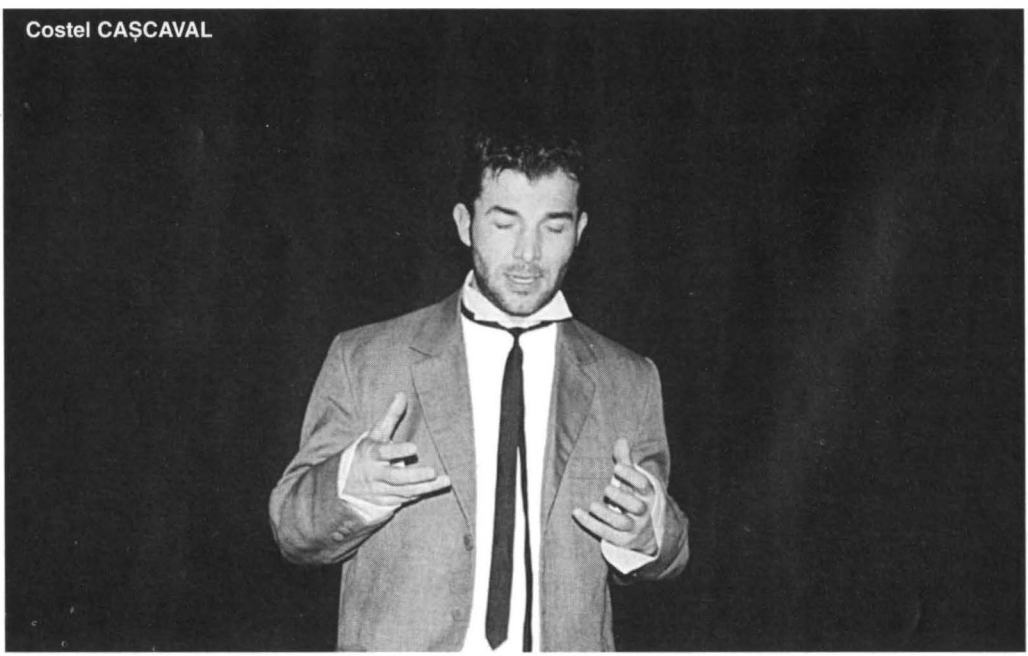
La fel și scena când familia boemă, îmbrăcată cu haine de gală, prea strâmte și incomode, îl așteaptă pe *Arthur* sau se lasă fotografiată de un aparat fără peliculă.

Ceea ce nu va suporta *Arthur* este minciuna logodnicei lui. Auzind că este înșelat cu *Edek*, cel disprețuit profund, el se sinucide, moartea lui aducând, în locul disperării, liniștea familiei boeme.

Coregrafia Roxanei Colceag, la fel ca și ilustrația muzicală realizată de George Marcu, contribuie la o atmosferă de evocare a unor vremuri apuse și la o acută contemporaneitate.

Istoria s-a estompat în acest spectacol și lupta comic--dramatică se dă între anarhie și ordine, între comoditate și forme severe, ambele eșuând în ridicol și deriziune. O montare incitantă, bine realizată, foarte bine jucată, cu valențe actuale inedite, lăsându-ne, în ciuda unor momente amuzante, un trist sentiment de deșertăciune, de zbatere inutilă, de părere de rău pentru o ordine imposibilă.

Teatrul Bulandra – Tango **de Slawomir Mrożek. Traducerea: Stan Velea. Adaptarea și regia: Gelu Colceag. Decorul: Mihai Mădescu. Costume: Nina Brumușilă. Coregrafia: Roxana Colceag. Coloana sonoră: George Marcu. Distribuția: Vlad Zamfirescu/Costel Cașcaval, Emilia Popescu, Doru Ana, Luminița Gheorghiu, Petre Lupu, Radu Gabriel, Antoaneta Zaharia/Profira Serafim. Data premierei: 2 decembrie 2001.**


Costel CAȘCAVAL

Ştefan OPREA

Cine vrea să numere stelele...

Premiera absolută a unui text dramatic e întotdeauna egală cu un eveniment teatral – cu atât mai mult atunci când dramaturgul este o personalitate excepţională a teatrului românesc şi european, ca în cazul de faţă Ion Sava. Deşi creator al regiei moderne la noi, deşi a ridicat Teatrul Naţional din Iaşi (în anii 1930–1940) la cea mai înaltă cotă a artei spectacolului, deşi au apărut cel puţin două volume masive: monografia Petru Comarnescu – *Ion Sava* (Ed. Meridiane, 1966) şi, din opera lui teoretică, Ion Sava – *Teatralitatea teatrului* (Ed. Eminescu, 1969), personalitatea lui e încă prea puţin cunoscută chiar oamenilor de teatru. (În paranteză-şi cu jenă spun că am auzit pe cineva din lumea teatrului confundându-l pe Ion Sava cu regretatul actor Costache Sava!)

Iată de ce socot recenta premieră de la Teatrul „Luceafărul" cu pantomima *Vreau să număr stelele*, un act cultural şi reparatoriu după circa 60 de ani de la elaborarea textului. Ne rămâne speranţa că exemplul va fi urmat şi de alte scene, cu alte texte ale lui Ion Sava; aşteaptă atenţia regizorilor piesele scurte *A murit păpuşa*, *Iov*, *Lada*, *Uşile*, *Triunghiul cu patru colţuri*, grotesca în trei acte *Preşedintele*.

Pantomima cu alegorii şi simboluri *Vreau să număr stelele* a fost montată de regizorul Bogdan Ulmu în respectul absolut al textului în care a descoperit o frapantă actualitate; căci ce poate fi mai actual decât o „caricatură zoomorfă a unei societăţi ce striveşte poezia" (cum zice Mircea Ghiţulescu)? În parc, unde caută clipa de linişte şi visare, omul creativ – trestia gânditoare – e agresat de tot felul de „animale" cu chip de om sau, mai bine zis, de oameni cu chip şi comportament de animale: *Oaia taxatoare*, *Berbecul controlor*, *Maimuţa dementă*, *Boul miliardar*, *Ţapul gardian*, *Mopsul comisar*, *Pisica vicioasă* ş.a. Avalanşa de onomatopee şi de gesturi grosolane striveşte pur şi simplu nevinovata aspiraţie a Poetului de a număra stelele. Cu excepţia Poetului, toate personajele poartă măşti alegorice (concepute de Sandu Maftei). Din acest punct de vedere, Bogdan Ulmu urmează procedeele atât de dragi lui Ion Sava şi atât de ingenios folosite. Să ne amintim ce spunea el despre mască, răspunzând unor acuzaţii: „Masca deserveşte actorul? Îi reduce posibilităţile de expresie şi îi distruge efortul? Noi nu credem aşa ceva, dimpotrivă. Masca stimulează, amplifică... dar nu acoperă nici o insuficienţă. Masca obligă la o mare cunoaştere a meseriei de actor, la promptitudine şi la corectări scenice. Masca nu poate fi purtată decât de mari actori. Ea înăbuşă, în mod necruţător, mediocrităţile. Masca absoarbe, transformă şi exprimă sufletul actorului, aşa cum un instrument muzical ar absorbi, transforma şi exprima spiritualitatea unui muzician. Masca este un instrument teatral".

Actorii Teatrului „Luceafărul" şi-au însuşit aceste opinii şi, urmându-l cu convingere pe Bogdan Ulmu în acest demers (în bună măsură experimental), au realizat un spectacol alert, plăcut, cu valori artistice deosebite şi cu sonorităţi insolite

în care muzica se luptă cu zgomotele live. În mișcare, în gestică am așteptat mai mult specific de pantomimă. În general însă, așa cum și-a propus, regizorul a reușit să edifice un spectacol (pentru toate vârstele) care evidențiază importanța *visului*, a *poeziei* într-o lume în care pragmatismul, grobianismul, violența sunt pericole reale. „Toată lumea se uită pe cer – zice regizorul în caietul de sală, precizându-și mesajul –, dar numai artistul vede stelele. Cei din jur, firește, nu i-o vor ierta".

Interpreții se achită foarte onorabil de roluri, fiecare găsind pentru personajul său *ce*-ul caracteristic necesar. Emanuel Florentin îi conferă Poetului sensibilitate, discreție a comportamentului, credibilitatea aspirației spre absolut, dar și vulnerabilitatea visătorului în fața elementarității și agresivității. Remarcabile schițe caracteriologice izbutesc Gabriela Andrei (*Pisica vicioasă*), Liliana Mavriș-Vârlan (*Măgarul*), Carmen Vârgă (*Mopsul comisar*) și Ionela Arvinte (*Maimuța dementă*).

Cine vrea să învețe a număra stelele de pe cer să vadă acest spectacol!

Teatrul pentru copii și tineret „Luceafărul" din Iași – Vreau să număr stelele de Ion Sava. Regia: Bogdan Ulmu. Măști: Sandu Maftei. Ilustrația muzicală: Gigi Șfaițer. Distribuția: Emanuel Florentin, Liliana Mavriș-Vârlan, Gabriela Andrei, Nina Dimitriu-Ulmu, Gigi Șfaițer, Cristian Gheorghiu, Ionela Arvinte, Carmen Vârgă, Andreea Crișan. Data premierei: 28 octombrie 2001.

Premieră absolută

Din cele șase premiere cât și-a propus pentru actuala stagiune, Teatrul „Mihai Eminescu" din Botoșani a prezentat *Noaptea asta nu câștigă nimeni* de Mircea Radu Iacoban. Scrisă nervos și simplu, cu miză pronunțat actuală, piesa se adresează direct, fără alambicări moderniste (sau post...), unui public deschis spre realitatea imediată, cotidiană, în care se petrec drame discrete, mocnite sau se desfășoară tablouri de viață spectaculoase, străbătute de fior tragic.

Acțiunea piesei lui M.R. Iacoban se petrece pe peronul unei gări din România – o gară obișnuită, posomorâtă, în care trenurile întârzie sau nu mai vin deloc, iar pasagerii, de toată mâna, foiesc încolo și încoace, dezvăluindu-și treptat firea, caracterele și mai ales micile drame. Pentru toți, „centrul universului" este biroul de informații și funcționara *Lena*, femeia cu ochi frumoși și cu probleme „cât cuprinde", atât la serviciu, cât și acasă. La serviciu trebuie să suporte capriciile călătorilor, insistențele sentimentale ale șefului de gară și ale unui dandy de ocazie, iar acasă să aibă grijă de o fiică aflată la vârsta critică și care îi consumă anticoncepționalele puse de-o parte pentru ea însăși; peste toate, soțul, marinar, se află undeva la capătul lumii, pe un vapor arestat în nu știu ce port (ca toate vapoarele românești, câte mai sunt!). Probleme, probleme, probleme... Iar ea, frumoasa și însingurata funcționară ceferistă, trebuie să le facă față, ba chiar să fie bine dispusă, atentă, politicoasă etc. Abilitatea dramaturgului – care știe să îmbine observația amănunțită a faptului de viață particular, aparent banal, cu liniile principale ale contextului social general –

creează pentru mica dramă a *Lenei* o canava de fapte și întâmplări de un realism aspru, colorat puternic în nuanțe închise; toate acestea stimulează drama, o ajută să se developeze, o pun în relief.

Scenograful Mihai Pastramagiu a venit în întâmpinarea textului cu o viziune plastică foarte adecvată, în tonuri gri închis, nu chiar sumbre, dar aproape, el imaginând peronul gării ca un tunel, lung și apăsător, la capătul căruia se zărește conturul țării – idee prin care conferă tabloului particular al gării un rang de generalitate; un simplu peron de gară devine astfel o parte semnificativă a spațiului românesc contemporan – acea parte în care gurile de canal, boscheții și băncile din sala de așteptare sunt locuințe de ocazie pentru condamnații vieții; în care cerșetorii sunt de fapt hoți de buzunare cu înaltă calificare, colaborând fructuos cu polițiștii; în care aurolacii agonizează într-o tragică inconștiență – într-un cuvânt, acea parte a spațiului românesc pe care ne prefacem a nu o vedea, deși presa ne-o tot arată peste măsură, iar trimișii Europei ne-o tot reproșează. În acest spațiu al tristeții, pe care dramaturgul și scenograful ni-l înfățișează foarte convingător, regizorul Ion Ciubotaru înscrie o mișcare agitată, cu personaje fie deviate de la normal (ca psihiatrul congresman), fie în exces de normalitate (ca șeful gării), fie în echilibru dramatic fragil (ca *Lena* și fiica ei). Dincolo de aceste individualități (și de alte câteva) evoluează mai multe grupuri profesionalizate (polițiști, ceferiști, aurolaci), în intermedii cantant-dansante – un fel de variante moderne ale corului antic – care, fie că prezintă profilul specific al categoriei din lumpenul mai sus amintit, fie că fac observații tăioase la adresa unor realități. Umorul, satira, sarcasmul chiar (foarte mult, atât în planul criticii sociale, cât și în cel al dinamicii scenice) se estompează în spectacol, din păcate, pe de o parte din cauza lipsei de profesionalitate a dansatorilor și cântăreților, iar pe de altă parte, din cauza precarității dotării tehnice a scenei.

Dintre interpreți am reținut-o mai întâi pe Violeta Afrăsinei, care a reușit să-i schițeze *Lenei* un profil agreabil, convingător prin sinceritatea și discreția cu care își trăiește drama; apoi, pe Valentina Popa în rolul *Fetei* – foarte mobilă, punctând cu umor juvenil scenele, puține, în care apare; notabilă Ludmila Filip (absolventă, promoția 2001, a Facultății de Teatru din Iași), debutantă. Ea evoluează cu destulă siguranță, dar, din păcate, într-un rol prea mic pentru a putea provoca un comentariu.

Bărbații din acest spectacol m-au convins mai puțin. Chiar și Jean Apostoliu, actor cu alese calități de comedie, a avut, de data aceasta, o prestație uniformă, cântând parcă pe o singură notă. Traian Andrii a fost prea greoi pentru un șef de gară mare amator de dans. Mai aproape de condiția personajelor au fost Florin Aioniţoaei în rolul curtezanului și Remus Archip în rolul lunaticului *Jack*.

Cu bune și cu rele, spectacolul prinde la public pentru că oferă o imagine viu colorată în care acesta regăsește datele, problemele, conflictele cu care se confruntă în cotidian.

Teatrul „Mihai Eminescu" Botoșani – Noaptea asta nu câștigă nimeni **de Mircea Radu Iacoban. Regia: Ion Ciubotaru. Scenografia: Mihai Pastramagiu. Muzica: Radu Ștefan, Silviu Roșca. Euritmie: Bogdan Muncaciu, Manuela Puşcaşu. Distribuția: Violeta Afrăsinei, Daniela Bucătaru, Valentina Popa, Mihai Păunescu, Florin Aioniţoaei, Jean Apostoliu, Florita Rusu, Remus Archip, Traian Andrii, Ludmila Filip, Dragoş Radu, Bogdan Muncaciu, Alin Gheorghiu, Florin Iftodi, Gelu Râscă. Data premierei: 4 noiembrie 2001.**

Delia VOICU

Culoarul dintre lumi

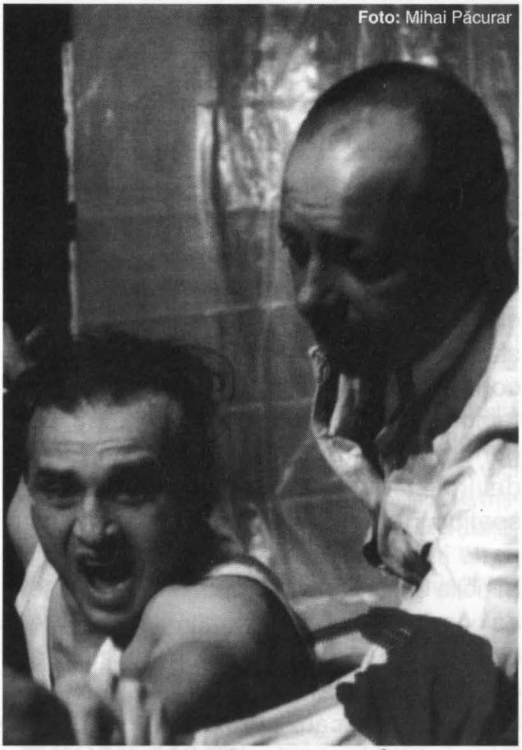


Foto: Mihai Păcurar

Dan BĂDĂRĂU și **Marian RÂLEA**

Un zgomot bizar, de vijelie sau cădere de apă, anunță, în întuneric, un timp al existenței aspre. Scenografia creată de regizorul Dragoș Galgoțiu amintește, prin gardul înalt și prin felul în care este proiectată lumina, de atmosfera lagărelor de concentrare. Elementul central este un adăpost din foi transparente – cort de campanie ori construcție provizorie, săracă, fragilă. Spațiu fără uși, fără pereți, nesigur, pustiu. Casa devastată și părăsită a sufletului, ce bântuie, înstrăinat, prin locașurile tulburi, nedecantate ale suferinței.

Drama lui *Woyzeck*, victimă inocentă a unei lumi aberante și crude, e exprimată prin semne violente. Textul lui Büchner pare redus la crâmpeie nearticulate, transpus într-un limbaj coregrafic din care răzbat doar spasmele. Eroii își risipesc dement energia dansând, pe muzică de fanfară, în jurul *Vânzătorului de bâlci*, personaj grotesc, din al cărui pântece explodează fulgi, ca niște spirite ce invadează scena. Printre acești „produși" ai dezintegrării *Woyzeck* găsește o păpușă de hârtie, simbol al absenței copilului și, poate, explicație a costumului de doliu pe care-l poartă iubita lui, *Marie*. Pentru ea, singurul calmant al durerii e împlinirea senzuală, drog ce o împinge în brațele *Tamburului Major*. Secvența lor de dragoste, de o mare frumusețe, se termină brutal. Umilită și agresată, își adună în grabă nimicurile, le strânge la piept și se așază pe un scaun. Goana, ca și existența ei fără sens, n-avea nici o destinație... Tot dintr-o îmbrățișare, este ucisă de *Woyzeck*. Urmărit de crimă, acesta e condamnat să trăiască absurd, la granița dintre viață și moarte, pe culoarul strâmt dintre lumi.

Regizorul își lansează haotic ideile (multe interesante), folosind excesiv mișcarea și muzica. Neajunsul cel mai grav e însă faptul că își neglijează tocmai protagonistul. Astfel, drama lui *Marie* – emoționant întrupată de Camelia Maxim – e mai bine conturată decât cea a lui *Woyzeck*, partitură pe care Marian Râlea nu reușește să o acopere în toată profunzimea și complexitatea ei. Distribuția suferă de mari decalaje, de la admirabilul Cornel Scripcaru (*Doctorul*) și inspiratul interpret al *Căpitanului*, Dan Bădărău (care acoperă cu adecvare mai multe roluri) până la tinerele actrițe Ioana Abur și Anca Androne, disonante cu restul trupei prin evoluția lor stângace. La un nivel mulțumitor, de mijloc, se situează Emil Hoștină și Gabriel Spahiu.

Teatrul „L.S. Bulandra" – Woyzeck **de Georg Büchner. Traducerea: Laura Dragomirescu. Un spectacol de Dragoș Galgoțiu. Distribuția: Marian Râlea, Cornel Scripcaru, Camelia Maxim, Dan Bădărău, Emil Hoștină, Gabriel Spahiu, Ioana Abur, Anca Androne. Data premierei: 3 noiembrie 2001.**

Oana BORŞ

Sărbătoare cu premieră

Teatrul Naţional din Timişoara a sărbătorit 30 de ani de când s-a alăturat celorlalte teatre cu acest statut din Bucureşti, Iaşi, Cluj, Craiova. Ca privitor al unui astfel de eveniment, moment de evocare, nu poţi avea decât respect pentru istoria înfăptuită. Pentru privitorii legaţi direct de acest spaţiu, fiecare loc are o altă dimensiune decât cea percepută de trecătorul întâmplător ce poposeşte aici; legaţi între ei de clipele petrecute alături, înseamnă emoţie, şi bucurie, şi tristeţe. Emoţia şi bucuria readucerii aminte şi, poate, pe undeva, tristeţea clipei scurse ce nu mai are putere a se întoarce. Spectatori aşezaţi în fotoliile teatrului, cei care dau sau au dat suflet scenei, au revăzut înviind pe ecran, proiectate, imagini pe care mulţi le păstrează închise în cutia memoriei. Au şi vorbit despre timpuri trecute. Sunt vieţi sau felii de vieţi, destine împlinite sau neîmplinite care, în timp, au devenit doar mărturii pe o foaie de hârtie sau pe peliculă...

O astfel de memorie vorbeşte despre primele atestări ale unei „întreprinderi teatrale" în Timişoara, ce datează din 1753. În 1876 se inaugurează clădirea ce adăposteşte astăzi teatrul, Opera Română, Teatrul German de Stat şi Teatrul „Csiky Gergely", iar în 1928 se inaugurează clădirea refăcută a teatrului.

Primul spectacol în limba română a avut loc în martie 1870, însă într-o sală a Hotelului „Tigru". Turneele unor trupe de teatru din celelalte oraşe sau chiar stagiuni ale unor teatre stabilite temporar în Timişoara au suplinit lipsa unui teatru românesc aici.

În 1945 s-a înfiinţat primul teatru profesionist, Teatrul Muncitoresc al Poporului, care în 1949 se transformă în Teatru de Stat. Din 1966, i se schimbă titulatura, purtând numele lui Matei Millo, iar 1971 este anul în care devine Teatru Naţional, sub direcţia lui Gheorghe Leahu.

Trecutul rămâne însă în amintire, importantă este clipa trăită. Aşa că premiera Teatrului National din Timişoara, *Visul unei nopţi de vară* de Shakespeare în regia Sandei Manu, căreia i s-a alăturat una dintre premierele acestei stagiuni ale Teatrului Naţional din Bucureşti, *Jocul dragostei şi al întâmplării* de Marivaux, regia Felix Alexa au adus sărbătoarea către pulsul prezentului.

Şi dacă s-a vorbit de timp, întoarceri şi reîntoarceri, *Visul unei nopţi de vară* a însemnat reîntoarcerea regizoarei Sanda Manu, după ani de absenţă în care s-a dedicat numai muncii pedagogice.

Experienţa de acest gen s-a făcut vizibilă şi în spectacolul timişorean, în explicita narare scenică a poveştii ce se împleteşte în jurul *visului*, în concizia scenelor distinct decupate. Ceea ce pierde însă substanţial sunt poezia, farmecul, vraja, mirajul, ce îl conţine şi transmite textul, vitalitatea personajelor.

Firescul şi dinamismul îl aduc îndrăgostiţii (Ada Simionică, Claudia Ieremia, Romeo Ioan, Ruslan Rotaru), un firesc al sentimentelor autentice susţinut şi de o naturaleţe a rostirii. Li se alătură meşteşugari din Stratford a căror prezenţă stârneşte accente de râs graţie, în special, expresivităţii lor în scenele cu umor fin dirijat.

Printre zâne, elfi, îndrăgostiţi, regi, ţărani, printre spectatori se plimbă *Puck* (Alina Reus), cel ce apropie oamenii de zei şi zeii de oameni. Acum a căpătat faţa unui energic Scaramouche „trimis înainte ca o mătură/ Să mături praful de după uşă."

Teatrul Naţional Timişoara – Visul unei nopţi de vară **de W. Shakespeare. Regia: Sanda Manu. Decorurile: Emilia Jivanov. Costumele: Geta Medinschi. Ilustraţia muzicală: Adrian Ilica. Dans: Francisc Valkay. Distribuţia: Traian Buzoianu, Luminiţa Stoianovici, Daniel Petrescu, Bernard von Bömches, Ana Maria Cojocaru, Claudia Ieremia, Romeo Ioan, Ada Simionică, Ruslan Rotaru, Alina Reus, Ion Rizea, Cristian Szekeres, Florin Ionescu, Cătălin Ursu, Calin Ionescu, Colin Buzoianu, Doru Iosif, Constantin Tovarnitchi, Laura Avarvarei, Corina Dohanici, Monica Rusei, Luminiţa Tulgara, Laura Miculescu. Data premierei: 14 octombrie 2001.**

Antoaneta IORDACHE

Pe scurt și simplu, despre lucruri ceva mai complicate...

În noiembrie 2001, Casa de Cultură Studențească București organizează, cu o mână de oameni la bord, *Festivalul Internațional de Teatru Absurd Eugène Ionesco.* De fapt, deschide trupelor străine, după șapte ediții de cuprindere națională, ideea lansată în 1994 de Cătălin Naum, mentorul Teatrului *Podul*. Se pare că acesta e singurul festival pentru diletanți rămas „în viață", de pe urma conflictului surd dintre fervoare și realități. Până mai ieri, programată, fervoarea eșuase în exces. Azi, trupele studențești diletante subzistă, cumva neașteptat, la limita grafică a ochiului colectiv, ațipit într-o senină nepăsare. Performanța organizatorilor se cuvine notată. Au contat inițial pe o sponsorizare mai largă „la pungă" decât au obținut – cât despre bugetul de la ministerul ce „ocrotește" Casa, mai bine să nu vorbim. În orice caz, cu un program mult prea îndesit (de 18 spectacole în două zile), fără juriul și premiile promise inițial, festivalul și-a jucat șansa. La toate spectacolele, public era (câteodată peste capacitatea sălilor), cu toate că în oraș, în aceleași zile, oferta formațiilor de teatru studențesc a fost conturată de mega-show-ul Unifest. Ceva rezultă de „aici", poate în legătură cu faptul că totuși teatrul diletant are rostul lui! Nu s-au dat, la final, decât trofee și diplome de participare...

Multe prezențe pur și simplu ocazionale. Complicații fără consistență, precum așa-zisa *Expo in action* din Olanda, sau *Apologia*... timișoreană, ambele și cu pretenții „programatice", ca dovadă că uneori, vorba lui Ionesco, „filologia duce la ce e mai rău". Naivități școlărești, precum în interminabilul *Intermezzo* de la Brașov (într-o franceză din când în când ilară, ca și costumele)... Totuși, un selecționer e necesar într-un festival. Ediția aceasta nu l-a avut, fiecare centru studențesc și-a „recomandat" participanții. După ce criterii – nu vom afla. Cum teatrul absurdului este o zonă definită scenic cu oarecare dificultate și de profesioniști, era de presupus utilitatea selecției, prin lentila unei personalități familiarizate cu limbajul genului. De fapt, aș întreba direct: – De ce n-a profitat festivalul de serioasa cultură teatrală a lui Cătălin Naum?

Două reprezentații excepționale, în context: un triptic, pe texte de Arrabal, al Teatrului „Ubu" din Albacete – Spania, și o pantomimă din trei secvențe („de istorie contemporană", rezumând utopii, disperări, violențe proprii lumilor închise), pus în scenă de Gabriel Pintilei cu studenți din Brașov (Trupa „Universitas"). Substanțiale și interesante, spectacolele Caseigazdă: indiferent de opțiunea repertorială, la Teatrul „Podul" se observă asupra interpreților aceeași pedagogie rafinată; dar și Compania „Studio 24", coordonată de Mihai Serghei Todor, dă semne de creștere valorică promițătoare (nu în montarea de la deschidere, neclară, ci prin broderiile comice din „Diavologurile" lui Rolland Doubillard). Cu un spectacol axat

pe antrenamentul trupei şi pe mobilitatea elementului scenografic, au venit italienii (Teatrul „Residui" din Roma). Interpreţi conduşi atent şi dotaţi am observat în spectacolul sloven, în formaţiile: „Maszkura" (din Cluj-Napoca), „Ludic" (din Iaşi), „Theatron" (Craiova)...

Atelierele de creaţie, pe care şi le-au dorit toţi şi care ar fi animat atmosfera festivalului, n-au mai avut loc din lipsă de fonduri. Dosare de presă nu s-au cerut şi nu s-au adus (abia 2–3 „fluturaşi"). Pe o serie de afişe, distribuţia apărea doar cu iniţialele. Singura „carte de vizită" a teatrului său a oferit-o Francisco Redondo, spaniolul cu montări de succes pe texte de Ionesco, Dario Fo, Brecht (în alte festivaluri), înainte de aplauzele binemeritate aici, la Bucureşti.

FESTIVALUL INTERNAŢIONAL DE TEATRU ABSURD EUGÈNE IONESCO. BUCUREŞTI, 15–18 NOIEMBRIE 2001. Casa de Cultură Studenţească. Trupele participante: UNIVERSITAS, Braşov *(Threescapes* de Gabriel Pintilei); AMFITEATRU, Braşov *(Intermezzo* după Jean Giraudoux); MASZKURA, Cluj-Napoca *(Farsa* de R. Petrescu); GAUDEAMUS, Cluj-Napoca *(O zi de vară în căutarea unui autor,* după Luigi Pirandello şi Slawomir Mrożek); THEATRON, Craiova *(Delir în doi* de Eugene Ionesco); DE CE FICATUL?, Galaţi *(În largul mării* de Mrożek); LUDIC, Iaşi *(Buzunarul cu pâine* de Matei Vişniec şi *Lecţia* de Eugène Ionesco); SGANARELLE, Piteşti *(O femeie teribilă* de Cami); THESPIS, Timişoara *(Apologia unui vis baroc* de Dinu Bodiciu, Noemi Dumitrescu, Alexandru Das); ŞI DA ŞI NU, Bucureşti *(Ceasornicăria,* după Gellu Naum); STUDIO 24, Bucureşti *(Exerciţii de conversaţie* de Eugène Ionesco şi *Diavologuri* de Rolland Doubillard); PODUL, Bucureşti *(Baraca* de Alexandru Chidean); RESIDUI TEATRO, Italia *(Occupazioni* de Julio Cortazar); RICHTER, Olanda *(Expo in action);* BUBE, Slovenia *(Rhinoceros,* după Ionesco); UBU TEATRO, Spania *(Pic-nic, Iubirile imposibile, Tinereţea ilustrată* de Fernando Arrabal).

Scenă din spectacolul *Diavologuri* de Rolland Doubillard

Elisabeta POP

Spectacole vesele, discuții sincere

Teatrul FANI TARDINI din Galați a reușit, spre onoarea sa și spre bucuria publicului, să mențină Festivalul de comedie în viață, cu toate greutățile prin care trece cultura în această nesfârșită tranziție. Și pe bună dreptate: sălile au fost mereu arhipline, chiar și în serile cu meciuri de fotbal de indiscutabil interes.

Selecția spectacolelor a aparținut Nataliei Stancu, directorul Festivalului, din juriu făcând parte regizorul Eugen Todoran (președinte), Mihai Fotino, Tora Vasilescu, Rodica Popescu-Bitănescu, Mihai Dinvale.

Dintre cele 10 spectacole au fost remarcate de juriu, dar și îndelung aplaudate de public, mai ales patru sau cinci, și anume:

Bani din cer de Ray Cooney – un maestru incontestabil al genului – de la Teatrul de Comedie București (regia Horațiu Mălăele; scenografia: Puiu Antemir). Premiile obținute: pentru cel mai bun spectacol, ex-aequo cu *Jocul dragostei și al întâmplării* de Marivaux al Naționalului din București; Premiul pentru interpretare masculină: George Mihăiță, și el împărțit cu Cristian Iacob de la Teatrul Mic; și Premiul de interpretare feminină: Virginia Mirea (de la Teatrul de Comedie), admirabilă mai ales pentru precizia și umorul cu care a jucat beția nevestei norocosului... ghinionist, găsitorul genții cu bani. George Mihăiță joacă cu aplomb, cu umor, fără pic de șarjă, de încercare de a trage cu ochiul la public, un personaj simpatic și imprevizibil: un funcționar mărunt, a cărui viață tihnită este distrusă de bani, firește, de banii picați parcă din cer anume ca să-i verifice caracterul, fidelitatea, curajul...

Un alt spectacol premiat – dar și apreciat, mai ales de tineret – a fost *Popcorn* de Ben Elton, în regia lui Răzvan Săvescu. Piesa și spectacolul bine articulat au pus în valoare cu, aș zice, o agresivitate egală impactul comediei asupra tineretului, capacitatea indiscutabilă a filmului, mai ales de a manipula, de a influența tineretul, mai ales când acesta e cam debusolat și nu destul de sigur pe el. Cristian Iacob și Oana Ioachim au alcătuit un cuplu de dezaxați, jocul lor, dar în special reacțiile cu totul imprevizibile ale personajului interpretat de Cristian Iacob dând sălii fior.

La polul opus, tânărul Felix Alexa a venit în festival cu o comedie ce putea foarte ușor să devină un spectacol dacă nu desuet, cel puțin neinteresant pentru spectatorul de azi. Dar nu, el a găsit (împreună cu scenografa Diana Ruxandra Ion) o cale să ne facă să acceptăm un Marivaux proaspăt, plăcut, romantic, senin, voios. E drept că a știut – ceea ce nu e puțin lucru, – să distribuie actori tineri, frumoși și desigur de un remarcabil talent: Dan Puric – arătând o față mai puțin cunoscută, personajul său părând că se dezagregă, se dezmembrează în fața noastră; Mihai Călin într-un personaj jucat cu discretă ironie, cei doi fiind urmați de actrițele Monica Davidescu – aplomb și ținută superbă, de Ileana Olteanu, Grigore Gonța și Liviu Lucaci – cu toții credibili și în cea mai bună formă.

Cei trei interpreți magistrali ai comediei *Operele complete ale lui WLM ŞXSPR* de Long, Bergeson și Singer (regia Petre Bokor) au fost răsplătiți cu un meritat premiu al virtuozității artistice: Mircea Diaconu, Emil Hossu, Constantin Cotimanis.

Teatrul „George Ciprian" din Buzău a venit în festival cu comedia lui Oscar Wilde *Ce înseamnă să fii onest*. Tânărul regizor Răzvan Dincă a beneficiat de prezența în distribuție a unor actori cu experiență ca Tamara Buciuceanu-Botez, Ruxandra

Sireteanu, Niculae Urs, ei creând și cele mai bune momente din spectacol, dar și de câțiva tineri mai puțin obișnuiți să poarte costume de epocă – și să-i crezi englezi! Cele două actrițe însă, Monalisa Basarab și Dana Dumitrescu, au jucat cu farmec și ne-au convins că ar fi două logodnice îndrăgostite.

Tamara Buciuceanu-Botez a fost în seara de după acest spectacol sărbătorită cu fastul cuvenit, la cei cincizeci de ani de teatru. Emoționantă seară, în care actrița a fost ovaționată, i s-au citit telegrame, scrisori de la colegi și prieteni, a primit brațe de flori . A fost unul dintre momentele deosebite ale festivalului.

Premiul special al juriului i-a revenit spectacolului gălățean *Tărâmul celălalt* de Dusan Kovacevic (regia Claudiu Goga – regizor al cărui talent se confirmă cu fiecare nou spectacol). Tânărul actor Vlad Jipa a fost distins cu Premiul de debut.

Seara finală a fost rezervată premierii și teatrului-gazdă, care a prezentat, evident, tot o comedie, *Pușlamaua* de Pierre Chesnot (regia George Motoi). Mihai Mihail a jucat o... pușlama, de fapt un crai mereu în căutare de aventuri amoroase, cu șarm și finețe... franțuzească, secondat de actori remarcabili ca Grig Dristaru, Liliana Lupan, Veronica Filip, Carmen Duru, Svetlana Friptu.

Trebuie să adaug că toate colocviile au fost bine organizate: n-au lipsit nici actorii gălățeni, nici membrii juriului, nici presa locală. Discuțiile pe marginea spectacolelor au fost consistente și uneori dure, dar mereu animate și sincere, deschise, dialogul dintre creatori și cei prezenți întregind negreșit acest important FAPT cultural românesc.

Trudind din greu la musical

Românii – și bihorenii nici atât – n-au fost prea răsfățați de-a lungul timpului cu *musicaluri* de ținută. Cel puțin la teatru... Piese celebre au cunoscut variante muzicale, dar ele se pot număra pe degetele poate ale unei singure mâini *(My Fair Lady,* după *Pygmalion* de Shaw, *Opera de trei parale* după Brecht, *Bună seara, domnule Wilde,* după *Ce înseamnă să fii onest* de Oscar Wilde...)

Ideea acestui spectacol – recunosc, binevenit pentru publicul atât de eterogen al tranziției românești și... orădene! – aparține tinerei, foarte tinerei regizoare Alina Hiristea. Și ea, ca și alți colegi ai ei, mai pleacă urechea și la necesitățile, ca să zic așa, legate de gustul publicului (cei 15.000 de studenți din Oradea – unde or fi oare? – având poate, cine știe, nevoie și de acest gen, numai aparent mai ușor, în fond necesitând mult efort și talent).

Meritul regizoarei este acela de a-și fi asigurat o coregrafă de mâna întâi în persoana Victoriei Bucun și partituri muzicale originale pe binecunoscutele versuri ale lui Eugen Mirea, știute din musicalul bucureștean. Gen greu, nici vorbă, musicalul! Regizoarea, cu experiență scenică destul de mică, a făcut binișor acest spectacol. Dacă ar fi avut și înțelepciunea să-i lase pe actori să creeze mai mult din bagajul propriu, cu fantezia și umorul lor, cu datele lor trupești și sufletești, poate că efectul ar fi fost mai mare, succesul mai deplin. Lipsa de experiență a actorilor în domeniu însă și-a spus cuvântul. Cel mai bine s-au descurcat, firește, actorii cu experiență – Mariana Presecan (o *Lady Bracknell* deloc bătrână, vicleană și atentă excesiv la tot ce se petrece în jur, sclifosită și prefăcut distrată – o compoziție reușită), Ileana Iurciuc în cuplu cu Ion Abrudan (ea o *Miss Prism* zăpăcită și gata să cadă în plasa întinsă de *Chasuble* – și el prins tare în mrejele drăguței și nurliei guvernante).

Au fost simpatici mai ales cuplul Richard Balint (*Algernon*) – Angela Tanko (*Cecily*)

poate şi pentru că El se mişcă admirabil, dansează şi este de o mobilitate greu de stăpânit, iar Ea are o drăgălăşenie înnăscută, jucând o englezoaică ce mai mult face pe copila decât este cu adevărat. Nici Mirela Niţă Lupu nu se poate spune că n-a irosit talent şi graţie, dar partenerul ei (Petre Ghimbăşan), cu toate că are o siluetă de englez autentic, e cam bătrânicios, sau poate sunt nedreaptă, şi n-a fost decât timorat la unul dintre primele roluri pe scena teatrului orădean. Sper că atât el, cât şi de fapt toată distribuţia va câştiga în multdoritele dezinvoltură şi lejeritate, devenind chiar personajele unui musical.

Se salvează pe cont propriu Alexandru Rusu, care a compus un valet în stil personal – nu prea englez, dar credibil, cam beţiv şi cam mitocan – iar Corina Cernea devine din valet slujnică şi încearcă şi ea să fie prezentă acolo unde cere acţiunea piesei.

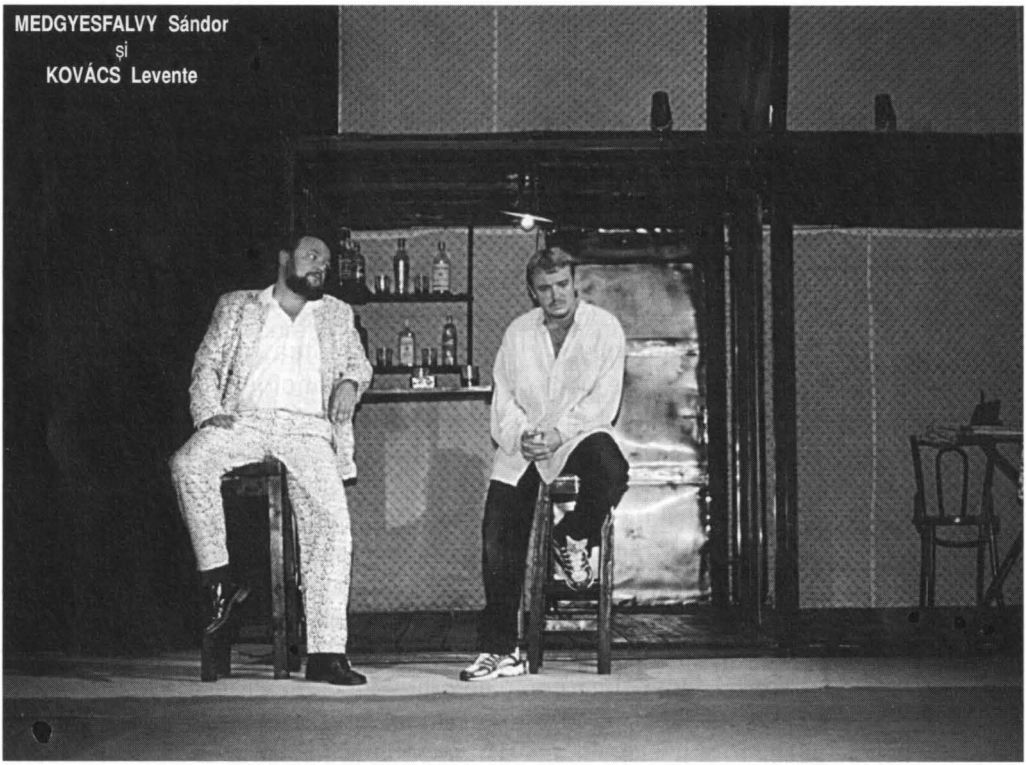
Totuşi, să recunoaştem, actorii cântă şi dansează şi acest lucru nu mi se pare unul oarecare, genul acesta dificil constituind un adevărat examen, pentru actorii tineri îndeosebi.

Chestiunea care se pune însă la ora aceasta este alta: oare câtă vreme directorii teatrelor vor socoti că pot gira spectacole mijlocii, chiar „mortale", după expresia lui Peter Brook, neambiţionând la marile reprezentaţii, la evenimentele teatrale, fie ele şi unul pe stagiune. Pentru că stagiunile prea seamănă una cu alta, premierele se succed cuminţi şi cenuşii şi teatrul cel adevărat se îndepărtează tot mai mult până când, Doamne fereşte, va dispărea de tot...

Nu-mi place, dar închei cu celebra întrebare a lui Herzen: CE-I DE FĂCUT?

Teatrul de Stat Oradea – secţiunea română Bună seara, domnule Wilde! **Traducerea: Alexandru Alcalay, Sima Zamfir. Versuri: Eugen Mirea; muzica originală: Florian Chelu şi Mircea Laszlo Horvath; coregrafia: Victoria Bucun. Regia artistică: Alina Hiristea. Scenografia: Nada Camelia Panait. Distribuţia: Petre Ghimbăşan, Richard Balint, Ion Abrudan, Corina Cernea, Alexandru Rusu, Mariana Presecan, Mirela Nita Lupu, Angela Tanko, Ileana Iurciuc. Premiera: 22 noiembrie 2001**

Scenă din spectacolul *Bună seara, domnule Wilde!*



MEDGYESFALVY Sándor
și
KOVÁCS Levente

Momente bune de tensiune și emoție

Un lucru mi se pare cert: colaborarea din ultimii ani a regizorilor români cu actori unguri (și invers) a dat roade minunate. Să ne gândim numai la Laurian Oniga și Victor Ioan Frunză cu Teatrul Maghiar din Timișoara, la regretatul Vlad Mugur cu Teatrul Maghiar din Cluj, la Anca Bradu cu Teatrul Maghiar din Târgu Mureș, la Tompa Gabor cu Teatrul Național din Craiova... și, nu de mult, am semnalat prezența la Brăila a foarte tânărului regizor Szabo Áttilá. Rezultatele nu sunt peste tot aceleași, dar e cert că întâlnirile de acest fel sunt binevenite și pentru unii, și pentru alții.

Iată de ce am salutat venirea la Oradea a regizorului – și el foarte tânăr – Vlad Massaci. El a acceptat să pună în scenă pentru a doua oară (după Piatra Neamț) piesa irlandezului Graham Reid, acum cu trupa maghiară de la Oradea.

Piesa pune câteva întrebări și probleme de o tulburătoare limpezime și de o duritate ce nu lasă loc vreunei îndoieli: ce înseamnă adevăratul curaj în orice spațiu și în orice timp, dar mai ales într-o comunitate divizată. Ce înseamnă rezistența pasivă, când anume ne putem acuza senini semenii de lașitate, de frică, de dezertare de la obligațiile de oameni și de cetățeni? Cum stăm cu idealurile noastre de tot felul, cetățenești, politice, religioase, personale și câte și câte dintre convingerile noastre ferme se pot clătina serios în împrejurări-limită?

Scenografa (Florina Bellinda Birea) i-a propus un cadru simplu sau mai degrabă auster și funcțional (un schelet metalic cu parter și etaj) care permite mișcarea lejeră a personajelor. De fapt, principala preocupare a regizorului a fost să-i facă pe actori să ajungă, fără nici o ostentație, la miezul problemelor, la resortul intim al sentimentelor, motivând continuu atitudinile și implicarea lor în povestea atât de modernă a autorului.

Fără să epateze prin cine știe ce efecte regizorale, e limpede că regizorul a lucrat mai ales cu actorii, ceea ce se vede din plin. Kovács Levente (*Victor*) are o evoluție fin conturată, o lașitate mereu scuzată parcă de întâmplări mai vechi din trecutul său cenușiu și nespectaculos, în timp ce Medgysfalvy Sándor joacă un dur tipic, un tip sigur pe el, până la proba contrarie, arborând aerul unui învingător perpetuu. Amândurora le este frică, dar fiecare ascunde acest sentiment altfel. „Frica – îi spune Victor învățătorului *Patterson* – e ca jocul de cărți sau băutura. E o boală, dar lumea nu crede..." Întotdeauna frica se află dincolo de o ușă închisă...

Firtos Edit ne-a arătat mai ales fața resemnată a lui *Doreen,* ascunzând, cu iubire, disprețul pentru lipsa de curaj, de bărbăție a soțului ei. Fábián Enikö e o soacră încă în putere, o femeie viguroasă și cicălitoare, isteață, dar rea și arțăgoasă, nedispusă nici să ierte, nici să accepte lașitățile ginerelui. O compoziție interesantă, în orice caz.

Giacomello Roberto a găsit, împreună cu regizorul, soluția artistică: el afișează aerul unui ticălos rafinat, mai subtil poate, dar nu atât de periculos. Îl secundează bine Szotyori József și Kiss Csaba, aparițiile lor dansante, diabolice îți dau fiori. Ca și scuipatul de sus, ca o ploaie de care trebuie să te aperi cu umbrela...

I-am lăsat special la urmă pe doi dintre cei mai talentați actori ai trupei maghiare orădene, mereu foarte buni în tot ce fac: Csiky Ibolya și Dobos Imre. Ea a compus un personaj excepțional – *mama lui Slabber,* răvășită de durere, cu haine ponosite, cu glasul slab, afișând o inexplicabilă milă pentru cel care, în bună parte, se face vinovat de moartea fiului ei. Actrița joacă interiorizat, vorbește în șoaptă și, cu toate acestea, nu se pierde nici o silabă din monologul rostit admirabil, emoționant.

În rolul dascălului *Patterson,* Dobos Imre le dă celor tineri o adevărată lecție de teatru. Replicile lui sună ca niște avertismente și, rostite cu talent, atrag aplauzele spectatorilor: „Țara asta n-are nici un viitor dacă ne lăsăm conduși de o mână de ticăloși...", spune personajul și actorul.

Cu toate că e dinamic și viu, cu bune momente de tensiune și emoție, spectacolului îi mai lipsește ceva pentru a fi putut deveni evenimentul stagiunii. Strălucirea sau poate altceva...?

Un lucru e sigur: spectacolul nu cade în păcatul melodramaticului, al patetismului, emoțiile sunt permanent controlate.

Publicul – mulți tineri, ceea ce e foarte bine – a fost plăcut surprins deopotrivă de textul valoros și de stringentă actualitate, cât și de jocul actorilor.

Teatrul de Stat Oradea, Trupa „Szigligeti" – Ușa închisă **de J. Graham Reid. Traducerea: Fodor Reka. Regia: Vlad Massaci. Scenografia: Florina Bellinda Birea. Distribuția: Kovács Levente, Firtos Edit, Fábián Enikö, Kovács Enikö, Medgyesfalvy Sándor, Dobos Imre, Csiky Ibolya, Giacomello Roberto, Szotyori Jozsef, Kiss Csaba. Data premierei: 2 noiembrie 2001.**

Ion CAZABAN

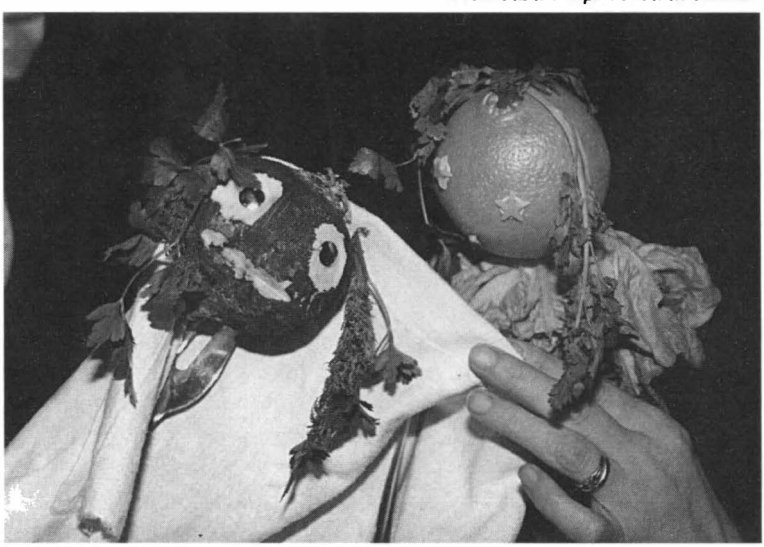
Ministagiune la „Ariel"

Câteva teatre din țară au bunul obicei de a organiza, la timpul potrivit, o ministagiune selectivă, prezentând cronicarilor acele spectacole pe care le consideră reușite demne de cunoscut sau doar încercări, la fel de elocvente, totuși, pentru preocupările lor creatoare. Unul dintre acestea este Teatrul de Animație „Ariel" din Tg. Mureș, teatru bilingv care, sub directoratul lui Gavril Cadariu, și-a extins zona de activitate, inițiativă benefică pentru formarea unei echipe flexibile, capabile să răspundă la solicitări stilistice diverse. Cele promise acum trei ani, la aniversarea teatrului, au căpătat formă scenică datorită unor artiști dotați, proveniți din animație, care și-au dovedit totodată resursele interpretative necesare spectacolelor experimentale, de „underground".

De astă dată, celor nouă montări văzute în patru zile li s-a alăturat un „workshop" multietnic, reunind copii români, maghiari și romi, sub îndrumarea psihologului Lili Micheu, a actorilor Rudi Moca, Andi Brânduș, Kati Székely și a profesorului Samoilă Dondoșiu. Un demers profund justificat, urmărind să-i ajute pe copii să se cunoască între ei și pe ei înșiși prin joc. Într-o fază incipientă, ni s-a oferit un program de cântece și dansuri specifice, completat cu exerciții de imaginație, axate pe elaborarea unor povestiri și propuneri mimice.

Morcovi, schelete, șoricei – așa am numi (adaptând titlul pus odinioară de Iordan Chimet!) paragraful dedicat unor izbutite spectacole de animație pentru copii și nu numai. Excelent a fost, ca inventivitate, umor vizual și bună dispoziție, *Frumoasa din pădurea adormită* (regia Gavril Cadariu), poveste ilustrată de „păpuși vegetale". Un *Morcov* îl înfățișează pe împărat, domnind alături de împărăteasa *Pătrunjica*. La nașterea fetei lor, *Portocala,* au ursit *Cartoful, Ridichea* și *Țelina*. Prințul salvator va fi o *Banană*, călare pe un *Praz* – și toate se leagă amuzant, antrenând micuții din sală, invitați să guste și să-și spună părerea despre bucatele de la nunta *Portocalei,* să ia parte la petrecere.

Frumoasa din pădurea adormită



De altă factură, *Ivan Turbincă* (regia Mona Chirilă) este un fel de moralitate medievală, relatată hâtru cu obiecte animate și păpuși de o plastică pregnantă, mânuite la vedere de călugări înfășurați în glugi de capucini. Spectacolul – în care figurile rubiconde se opun celor scheletice (o *Moarte* grotescă, impresionantă) – pare inspirat de o iconografie de ev mediu transilvan.

La secția maghiară, spectacolul *Toți șoriceii iubesc caşcavalul* (regia Demeter Zsuzsa) aducea amuzant în scenă conflictul dintre două familii de rozătoare, motiv pentru care iubirea tinerilor suferă oarecare amânări de la fireasca împlinire. S-ar putea spune: Romeo, Julieta și... caşcavalul, aliment aici important, constitutiv scenografic. În desfășurare alertă, se redau diferențiat și mobil sentimentele unor păpuși simpatice, perfect mânuite.

Spectacolele de altă modalitate și destinație au fost cam jumătate din numărul celor prezentate.

O schimbare neprevăzută a intervenit într-unul dintre ele, *Un câine andaluz* (regia Horațiu Mihaiu), din cauza unei defecțiuni tehnice care a dus la dispariția imaginilor de fond din filmul lui Buñuel. În această situație, a fost interesant să observăm tot ce s-a escamotat astfel, cum s-a schimbat compoziția emoțională a spectacolului (comentat altă dată). Au rămas ralantiul oniric, lentoarea ireală a mișcării celor patru actori, ironia sesizabilă în schemele de dialog.

În regia autoarei, Alina Nelega, a avut loc premierea *www.nonstop.ro,* „cea mai bună piesă a anului 2000", laureată la ultima gală UNITER. La lectură ni s-a impus ca o piesă-pamflet, caustică, provocatoare, agresând ce știm și ce nu știm, mai cu seamă minciunile convenționale din existența noastră cotidiană. Este un pamflet dramatic despre o tinerețe debusolată și o bătrânețe care nu înțelege că și-a pierdut tinerețea. Textul poate irita urechile și înfuria pe cei rușinoși din fire – eteroclit, bufon licențios, folosind un limbaj româno-englez, romângleza, cu trivialități funcționale, ce denotă o mentalitate actuală. Ca regizoare, autoarea a adus câteva modificări și adăugiri piesei, căutând să sugereze, dincolo de superficia cuvintelor, o dramă de întindere socială. O face prin interpretarea dată, prin semnificația unor momente și comentarii vizuale. În mare parte jucat în picioare, cu fața la publicul ce se confundă uneori cu ecranul unui calculator, spectacolul devine o tensionată încercare de a comunica, de a „naviga" împreună spre altceva (de „a navigândi", în formularea lui Adrian Mihalache). Personajele sunt mai curând expuse schițat (de Roxana Marian, Radu Bânzaru, Serenela Mureșan, Monica Ristea-Horga). Majoritatea sunt în formare, nici nu simt bine cum sunt. Asta e drama lor. Doar *Ofițerul* (interpretat remarcabil de Nicu Mihoc) este mai „compus", fixat biografic. Îl arată monologul solemn, grav, ușor melancolic. În comparație cu tinerii, el este singurul gata format și, implicit, terminat... Ca în teatrul oriental, actori cu machiaj straniu, în pelerine negre, servesc la rezolvarea unor momente sau comentează gestual. La sfârșit, vor intra ca niște lilieci enormi în ecranul-cadru din fundul scenei. În prim-plan rămâne doar un cuplu mângâind trist o păpușă blondă...

„Manifestul realismului oniric", își recomandă coregraful Gigi Căciuleanu spectacolul *Jungle X,* pregătit ca invitat la Tg. Mureș. Un spectacol în care se amestecă tulburător elemente plastice și sonore de sorginte suprarealistă, futuristă, dadaistă, umor poetic, jocuri de cuvinte, manechine, simulacre zoomorfe, reminiscențe filmice (de la Charlot la Cocteau). Trupa teatrului, de la ambele secții, este angajată într-un amplu joc funambulesc, succesiune accelerată de imagini în care se poate întâmpla și combina orice, apariții „dintr-o cutie de minuni". Obiectele, fantoșele, costumele, așezate inițial în foyer, se vor aduna pe scenă, ca un inventar al spectacolului consumat. Acesta s-a desfășurat în trei capitole și în trei locuri: afară (zgomotos, agitat de controverse, de dispute, actorii fiind

Scenă din spectacolul *Jungle X*

răspândiți la balcon, la ferestre, la etaj, la grilajul porții), apoi în sală (lung ciclu de scurte poeme vizuale), ca să se încheie în ambianța de „undeground" (unde textele poetice scrise de Gigi Căciuleanu ne-au fost împărtășite cu maximă înțelegere de Monica Ristea-Horga și Nicu Mihoc).

Un nume încă puțin cunoscut este cel al tinerei regizoare Olga Barabas (poate pentru mine, dar cred că și pentru destui critici bucureșteni). Am avut prilejul, abia acum, să-i cunoscut câteva montări, printre care debutul în animație, cu *Alice în țara minunilor,* inspirat, de departe, de cartea lui Lewis Carroll. *Alice* se mișcă în peisajul unui cartier de blocuri și întâlnește marionete foarte reușite, ca *marea libelulă, șoricelul boxer, păsările flamingo, corbul, ariciul-minge*... Experiența artiștilor animatori a susținut tatonările de început ale regizoarei, obținându-se ceea ce vom remarca și în spectacolele sale dramatice: expresivitatea detaliului de comportament, aici privit cu umorul necesar.

Celelalte montări, cu actori, au fost și ele dramatizări libere, folosind pasaje și motive de roman. După *Moll Flanders* de Daniel Defoe, Olga Barabas a realizat un spectacol de o deosebită coeziune stilistică, în care cursivitatea narativă, cu tranziții în timp și spațiu, se îmbină cu songurile de comentariu. Un peisaj cu nori zbuciumați este fundal pictural pentru reprezentarea meditativă a vieții lui Molly, concentrată pe un spațiu restrâns, vizualizată în câteva elemente concrete, pe muzică de clavecin. Economia și sugestivitatea expresivă sunt caracteristici regizorale. Interpreții (B. Fülöp Erzsebet, Berekméri Katalin, Katona Lászlo, Puskas Győzö, Ulyhelyi Kinga) dau sens și emoție acțiunilor mărunte, le stilizează memorabil. Mișcările, atitudinile, proxemica pozițiilor (coregraf Florin Fieroiu) capătă un rost esențial atât pentru relația de moment, cât și pentru narativitatea spectacolului.

Dacă *Moll Flanders* este până la urmă o meditație despre cele inevitabil trecătoare (în final, gesturile tinereții sunt reluate, eșuând fiziologic, la bătrânețe), *Alexanderplatz* (după Alfred Döblin) reflectează asupra destinului uman, asupra obstacolelor vieții. Cei doi interpreți (Mátray Lászlo și Váta Lorand, veniți de la Sf. Gheorghe) apar acum în „undeground", pe un spațiu și mai redus, unde se remarcă printr-un joc complet, cu cântece, mișcări expresive, pași de dans. Regăsim monologul punctat de stări schimbătoare, violența tranzițiilor, pozițiile insolite, dar clar semnificative, „gestus"-ul definitor. Actorii introduc în joc puținul ce-l au: îmbrăcămintea, lădița de lemn sau șapca (împrumutată de la acordeonistul aflat pe scenă), reușind o caracterizare pe cât de simplă, pe atât de percutantă a personajelor înfățișate.

Au fost nouă spectacole de o surprinzătoare diversitate, ce nu pot fi aduse la același numitor, decât eventual, dacă le apreciem, ca o calitate comună, disponibilitatea preocupărilor profesionale și consistența căutărilor de expresivitate teatrală.

Oana CRISTEA GRIGORESCU

Underground navigator

Dacă Internetul nu îți e străin, prin el poți să te apropii de generația adolescenților de azi. Acolo, pe paginile de web, navigând pe site-uri cu oferte de neimaginat (cum să câștigi bani din traficul de organe, de exemplu), inițiind conversații pe chat cu necunoscuți dornici de comunicare, descoperi adevărata față a epocii multimedia, a felului în care a devenit ea parte din creierul, limbajul și modul de viață al tinerilor. Aici sunt refulate visele, neîmplinirile și lipsa de orizont, aici întâlnești dorința de realizare și toate valorile despre care adulții spun că nu le mai găsesc la tinerii de azi. Plictisul și agresivitatea sunt doar două simptome. Diagnosticul poate fi citit printre rândurile chat-ului. În spiritul acesta vă propun o adresă de Internet: www.nonstop.ro. Nu încercați cu monitoarele de căutare. O veți găsi și veți fi dezamăgiți (e un site în construcție). În realitate www.nonstop.ro e doar o aparentă adresă de Internet. În spatele ei se ascunde o piesă de teatru și nu oricare, piesa anului 2000 la UNITER. Din octombrie 2001, este accesibilă nu doar pe ecranele monitoarelor ca adresă de Internet sau în raftul bibliotecii Unitext ca piesă de teatru, ci și ca spectacol la Teatrul Ariel Underground din Târgu-Mureș.

Cu www.nonstop.ro ne aflăm în teatrul românesc în fața unei premiere. Să însemne oare că suntem pe drumul cel bun? Sau e doar excepția care confirmă regula nepăsării, a refuzului alinierii la mersul firesc al dramaturgiei dinspre text obligatoriu spre scenă. Iată că Piesa anului 2000, premiată în primăvară la Gala Premiilor UNITER, a reușit performanța unică de a ajunge pe scenă în același an cu recunoașterea valorii și publicarea ei în volum. Dacă cele zece piese premiate de-a lungul edițiilor la UNITER au avut de așteptat (doar patru au fost montate pe scenă în acest răstimp), acest ultim spectacol iese încă o dată din tipar: regizorul este însuși dramaturgul, Alina Nelega.

Valoarea piesei stă, dincolo de aspectul strict literar, în subiectul ales. O generație și problemele ei, ocolită de dramaturgi (excepția e *Ping Body*, piesa lui Radu Macrinici, montată la Naționalul din Târgu-Mureș), își consolidează acum locul în dramaturgie. Alinei Nelega nu îi sunt străine preocupările adolescenților de azi. Are față de ei un raport obiectiv, de martor, studiază cu ochi lucid cauzele rupturii acestei generații cu societatea. *Otto, Miki, Sidi* sunt personaje reale, nu doar caricaturi ale plictisului, debusolării, lipsei de sens. Prilejuiesc actorilor (Roxana Marian, Radu Bânzaru, Serenela Mureșan) roluri noi ca tipologii. Cu montarea de la Underground ne aflăm în fața unui spectacol despre tinerii zilei de azi, cu limbajul direct, șocant, aflați într-un raport deloc îngăduitor cu societatea. www.nonstop.ro inaugurează epoca multimedia în teatrul românesc și scoate definitiv dramaturgul din sfera teatrului metaforic, fără a pierde poezia.

Echipa actorilor de la Ariel Underground face față cu strălucire solicitărilor spectacolului. În calitate de regizor, Alina Nelega s-a concentrat pe evidențierea calităților textului prin joc actoricesc mai degrabă decât pe invenție regizorală. Pilonii regizorali sunt economia de mijloace, efecte regizorale minime, expresivitate actoricească. Poate cel mai exotic, rolul de compoziție al Monicăi Horga-Ristea (*chinezul*

Frank) arată că Alina Nelega simte scena şi respectă actorii. Ofiţerul *Vladimir Teodorescu* (Nicu Mihoc), victima naivă a comerţului pe Internet, e exponentul unei lumi revolute, în sincopă cu mersul societăţii. Personajul său animă scenele de rigoare regizorală inspirate de realitatea virtuală, via web-site. Patru îngeri virtuali dezvăluie planul poetic al spectacolului, dezvoltă în expresie latura sa experimentală.

Pe site e suficient să rămâi navigator anonim, ascuns în spatele unui cod pentru a-ţi oferi surogatul vieţii sau poate chiar existenţa însăşi. De la un punct realitatea virtuală e mai reală ca viaţa. E cumva ca în teatru unde experimentul, alternativa, fenomenul underground îţi oferă în schimbul anonimatului de început senzaţia vie a spectacolului. Underground navigator e un program teatral pentru împătimiţii unui alt fel de spectacol unde, dacă accepţi riscul cărărilor nebătătorite, poţi redescoperi spectaculosul. La Underground www.nonstop.ro e o adresă într-un şir consistent de spectacole. E etapa de succes a implementării dramaturgului în spaţiul experimentului teatral.

Teatrul Ariel Underground – Târgu-Mureş www.nonstop.ro, **spectacol de Alina Nelega. Cu: Roxana Marian, Radu Bânzaru, Serenela Mureşan, Monica Ristea-Horga, Nicu Mihoc, Mariana Iordache, Cornel Iordache, Alexandrina Moldovan, Andi Brânduş. Data premierei: 25 octombrie 2001.**

Oana BORŞ

Generaţia „Dimanche"

Se poate spune că, în ultimul timp, se consolidează din ce în ce mai puternic mişcarea teatrelor şi companiilor independente, chiar dacă nu reprezintă, încă, o alternativă la ceea ce se întâmplă în teatrele de stat. Un festival propriu, aflat deja la a doua ediţie, Festivalul Teatrelor Independente UNDERGREENACT, desfăşurat în paralel cu Festivalul Naţional de Teatru, şi un colocviu organizat tot în cadrul Festivalului Naţional de către Secţia Română a AICT şi intitulat „Junâ sunt, de nimeni nu depand", au pus în lumină faţetele artistice şi organizatorice ale „problemei". Căci juni sunt, e drept, dar de ce, sau mai bine zis, de cine *depand* rămâne o întrebare.

Nu *depand*, evident, de surse de finanţare de stat. Dar *depand* de voinţa unor sponsori, de strategii de atragere a acestora. Ceea ce, evident, nu dă un sentiment de siguranţă, nu conferă stabilitate.

Nu mai *depand* de limitările pe care le impune sistemul, destul de rigid ca structură administrativă şi la nivel de mentalitate, dar nu pot să-şi permită a se desprinde de el, astfel că multe nume sunt prezente atât pe afişele companiilor independente, cât şi pe afişele teatrelor de stat.

Este limpede că, pentru mulţi, o companie independentă înseamnă şansa de a nu mai aştepta, de a încerca să-şi modeleze cu forţe proprii destinul artistic.

Pentru alţii, înseamnă posibilitatea de a înnoi sau măcar a încerca să aducă formule novatoare în limbajul teatral, de a scoate spectacolul în afara scenei, în alte spaţii, neconvenţionale.

Parte dintre aceste companii şi teatre şi-au găsit deja personalitate (Teatrul ACT, Teatrul Inexistent, Teatrul Underground din Târgu Mureş, Studioul „Toaca", Teatrul „Luni" de la Green Hours, Compania MAD). Produc spectacole proprii sau oferă găzduire

pentru montările altor companii ce nu deţin un spaţiu de joc. În mare parte sunt din Capitală, acolo unde, pe de-o parte, dificultatea de a fiinţa în sistem este mai mare şi, pe de alta, eterogenitatea publicului reclamă nevoia de alternativă. Treptat, însă, şi în alte oraşe iniţiative de acest fel încep să prindă contur.

Compania *Dimanche* este una dintre companiile tinere, de curând înfiinţată. Prima producţie, *Defunctu'/Le défunt* după René de Obaldia, un spectacol bilingv, în regia lui Alexandru Boureanu, a fost realizată în parteneriat cu Teatrul Naţional Craiova. Formula pe care a ales-o tânărul regizor este aceea a unei construcţii ce trece prin mai multe registre, lăsând câmp liber improvizaţiei şi mizând pe interacţiunea directă cu publicul, textul devenind doar bază a acestui eşafodaj.

Astfel că şueta dintre cele două personaje (*Julie* şi *Madame Crampon*) devine pretext pentru două actriţe de a repeta rolurile. Cu fantezie, uneori însă, în exces, într-un ritm susţinut se vorbeşte despre ipostaze ale feminităţii, despre împliniri sau neîmpliniri, despre frustrări, despre eterna dispută cu prietenul şi duşmanul, bărbatul. Actriţele interpretează, cântă, dansează timp de o oră şi jumătate. Prima parte se joacă în franceză pentru ca apoi cele două protagoniste să-şi schimbe partiturile, spectacolul reluându-se şi repetându-se cu un ritm accelerat, în scene mai scurte şi cu finalizări diferite. Opţiunea pentru o abordare bilingvă este dată şi de faptul că una dintre interprete provine din ţara cantoanelor. Françoise Boillat demonstrează reale calităţi interpretative, nuanţând cu umor şi forţă personajele. O secundează Raluca Păun, absolventă în această vară a clasei de actorie din Universitatea craioveană, care însă nu are aceeaşi abilitate de a trece uşor dintr-un personaj în altul, realizând totuşi o savuroasă *Madame Crampon*.

Compania „Dimanche" (în parteneriat cu Teatrul Naţional Craiova) – Defunctu'/Le défunt **de René de Obaldia. Regia: Alexandru Boureanu. Art design: Mihai Szabo. Cu Raluca Păun, Françoise Boillat.**

Ioana ANGHEL ICHIM

„O scrisoare..." frumoasă

Chiar dacă, poate, este împotriva regulilor gazetăriei, nu voi porni totuşi în demersu-mi critic nici de la analiza textului (ce rost ar mai avea, doar au fost atât de mulţi cei care s-au îndeletnicit cu studierea dramaturgiei caragialiene încât cred că ar fi o blasfemie chiar şi să încep prin a elogia textul, nu!?), nici de la cea a regiei... Iar această abatere de la regulă o datorez Doinei Levintza, autoarea scenografiei *Scrisorii pierdute* montate de Virgil Tănase pe scena Naţionalului ieşean.

Concepute în stil clasic, ca de altfel întreg spectacolul, costumele caracterizează atât epoca, cât şi „calitatea" socială şi materială a personajelor, totul învăluit într-o evidentă notă de bun-gust şi de bon ton. Decorul, extrem de simplu şi de funcţional, este alcătuit dintr-o pasarelă ce reprezintă când salonul lui Tipătescu, când „sala cea mare a pretoriului primăriei", plastica spectacolului putând fi considerată impecabilă pentru o montare clasică.

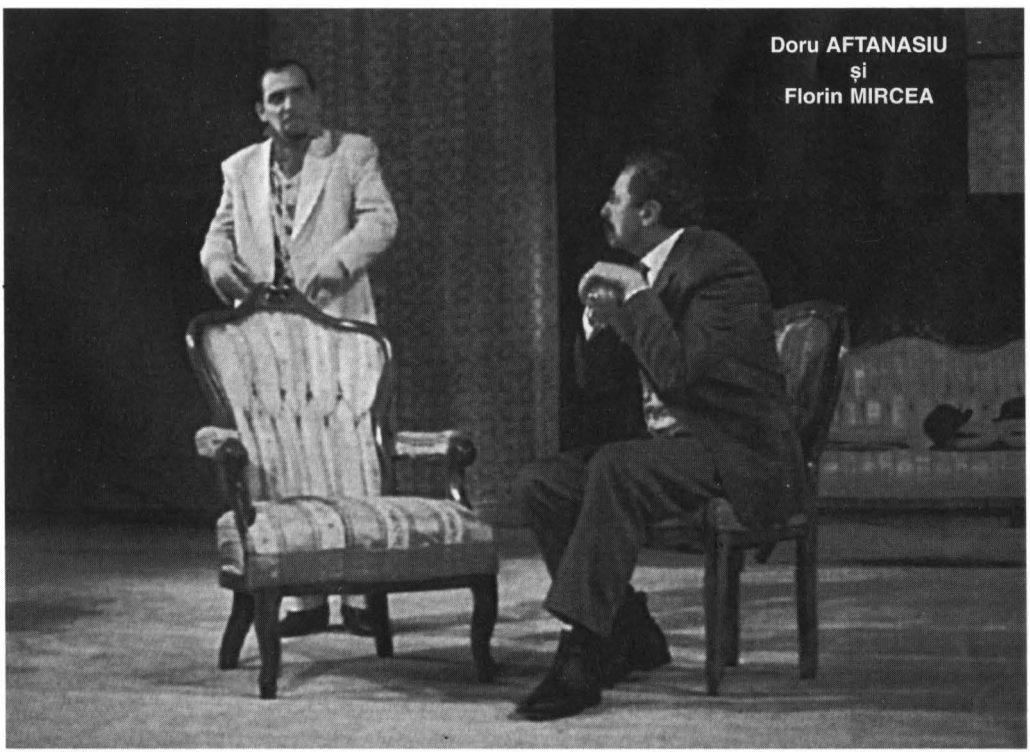
Această intenţie a clasicităţii este desigur lăudabilă, dar cu toate astea, nu şi suficientă. Se remarcă în spectacol o totală lipsă de propunere în conturarea unor

caractere omogene, cu tușe fine, dar sesizabile, cu nuanțe în plus față de litera textului. Actorii, conduși unii dintre ei de propriul talent și experiență, compun personaje diverse – multe dintre ele savuroase, unele chiar inedite ca propunere și mă refer în special la Emil Coșeru în *Cetățeanul turmentat,* dar parcă fiecare însă desprins din câte-o altă montare. Chiar și așa stând lucrurile, molcomia, credulitatea, farmecul unui *Trahanache* interpretat de Petru Ciubotaru, stârnesc în rândul publicului râsete și aplauze la scenă deschisă.

Cu toată lipsa de omogenitate a personajelor, regizorul Virgil Tănase a conceput gaguri de calitate, construind pe alocuri momente de un real umor; speculând calitățile interpreților, a oferit partituri importante unor actori care nu au reușit însă să treacă de percepția inițială a oricărui text și implicit a personajului: platitudinea lui Călin Chirilă în *Tipătescu,* totala lipsă de strălucire și abilitate a Doinei Deleanu în *Zoe Trahanache,* precum și tușa groasă în care e conceput *Ghiță Pristanda* de Daniel Busuioc rup ritmul spectacolului, știut fiind faptul că cele trei personaje au foarte multe scene împreună.

Cred că, deși nu reprezintă un eveniment teatral, spectacolul de la Iași este important atât pentru un repertoriu de Teatru Național, cât și pentru o trupă de actori care-și verifică prin „întâlnirile" cu personajele lui Caragiale valențele comice și dramatice. Spectacolul este plăcut, cu șanse de reușită la public datorită comicului creat și a vârfurilor din distribuție.

Teatrul Național „Vasile Alecsandri" din Iași – O scrisoare pierdută **de I. L. Caragiale. Regia: Virgil Tănase. Scenografia: Doina Levintza. Asistent regie: Doina Ignea. Maestru de lumini: Aurel Anton. Maestru de sunet: Adrian Danifeld. Cu: Călin Chirilă, Constantin Pușcașu, Petru Ciubotaru, Doru Aftanasiu, Florin Mircea, Sergiu Tudose, Liviu Manoliu, Gelu Zaharia, Daniel Busuioc, Emil Coșeru, Doina Deleanu, Cătălin Tudor Manea.**



Doru AFTANASIU
și
Florin MIRCEA

Irina IONESCU

În așteptarea circuitului festivalier

Cea mai recentă premieră a stagiunii la Teatrul „G. A. Petculescu" din Reșița – *Fernando Krapp mi-a scris această scrisoare* de Tankred Dorst, în regia lui Ion Mircioagă – este socotită pe plan local, după cum declară însăși directoarea teatrului, actrița Mălina Petre, „un vârf valoric neatins până acum în ultimele stagiuni".

Dar, deși bunele intenții nu pot fi puse la îndoială, la Reșița, lucrurile nu merg totuși foarte bine. Confruntându-se ca majoritatea teatrelor de la noi cu o mulțime de probleme de ordin financiar, administrativ, logistic – în plus, teatrul de aici nu are, nici o sală de spectacole care să-i aparțină, fiind obligat să joace pe scena Casei de cultură între două congrese și trei conferințe. Se pare însă că lucrurile încep să se îndrepte spre o direcție favorabilă (re)înscrierii producțiilor reșițene în circuitul spectacolelor de bună calitate, mult plimbate și văzute din acest motiv în majoritatea festivalurilor – dorință extraordinar de mare, în acest moment, la Teatrul „G.A. Petculescu". Avantajul principal în realizarea acestui deziderat îl constituie faptul că la Reșița există convingerea fermă că textele alese pentru a fi reprezentate pot contribui decisiv la succesul unui spectacol. Astfel, piesele montate încep să fie foarte atent selectate. În plus, se caută permanent în rândul fiecărei noi generații de actori sau regizori posibili colaboratori ai teatrului. Cu toate acestea, deocamdată, problemele repertoriu–trupă și invers nu sunt în totalitate rezolvate. Mulți tineri actori, precum Cristina König, așteaptă în continuare piese/partituri actoricești sau regizori care să aibă răbdare să lucreze cu ei și care să-i pună în valoare, simplele figurații de acum neputându-i mulțumi.

Piesa lui Tankred Dorst a fost realizată și ea cu mijloace materiale modeste – scenografia și luminile fiind primele dezavantajate din acest motiv. Decupajul regizoral (doar despre un decupaj putem vorbi, montarea nereușind să atingă în întregime valoarea și profunzimea textului) este realizat corect, cu oarecare sfială chiar. Spectacolul se prezintă decent, putând deveni o piesă repertorială de rezistență, deși în afara textului – care iese mult în evidență – celelalte elemente nu se concurează reciproc, fiind aliniate perfect unei medii valorice constante și deloc performante.

Povestea – extrem de incitantă, plină de suspans și de incertitudini – este centrată în jurul unui personaj obsedat, intoxicat cu propriile-i fantasme, în fapt, o victimă a acestora. Focar de senzualitate, personajul, deși feminin, este caracterizat în spectacol de un fragment din *Bolero*-ul lui Maurice Ravel, care-i trădează foarte discret trăsăturile agresive, provocatoare și foarte puternice, aproape masculine. Refuzând să trăiască în limite normale și anodine, în fond, ea (*Iulia*) cultivă în plan spiritual un erotism care poate coexista chiar cu o aparentă castitate. De aici decurg paradoxul personajului și jocul cu planurile alternante real-fanteziste, până la pierderea identității. Personajul astfel construit devine foarte greu de susținut scenic. Trece prin momente de frondă, de revoltă sau abandon, de isterie și maximă luciditate. Solicită foarte multe nuanțe pentru a demonstra imperativul caracter spaniol. Conduce și obligă la recunoașterea unei personalități greu de definit.

În interpretarea Maricăi Herman – o actriță puternică, actriță care merită să fie văzută și distribuită mai mult – personajul este

susținut doar în parte. Emoțiile premierei și poate lipsa experienței au dus la neacoperirea tuturor nuanțelor și fațetelor personajului, fragilitatea fiind cea mai nereușită. George Drăgulescu (personaj principal masculin), în schimb, redă foarte bine spiritul epocii și al piesei, impunându-se drept o încorporare autentică, în care forța are un caracter subordonat. Cred că ar mai trebui menționat și Ovidiu Cristea, într-un rol de mici dimensiuni, dar de care se achită onorabil, fiind ajutat de timbrul mai special al vocii și de o prezență fizică aparte.

Prezentat în programul manifestării *„Reșița în zece dimensiuni – Zilele teatrului reșițean"*, spectacolul a fost urmat de o comedie bulevardieră de Ray Conney. Premieră a stagiunii trecute, în regia lui Valeriu Andriuță, *Soție de rezervă* se joacă cu mult succes la Reșița, publicul dublând chiar aplauzele – pentru mulți actori din distribuție – cu ovații. Aprecieri nejustificate, din păcate, pentru că montarea nu are prea mult haz, deși e plină de încurcături și situații de salvat, deși minciunile apar una după alta, deși lucrurile se complică mereu cu fiecare replică, cu fiecare personaj intrat în scenă. *Greul* spectacolului îl duc protagoniștii Zeno Fodor și Dan Mirea, ajutați îndeaproape de George Drăgulescu și Florin Ruicu. Succesul de casă al spectacolului nu poate fi contestat, dar demonstrează că publicul reșițean nu prea are termen de comparație, mulțumindu-se, din acest motiv, cu foarte puțin.

Cam atât deocamdată despre imaginea Teatrului „G.A. Petculescu" în actuala stagiune.

Teatrul „G. A. Petculescu" Reșița – Fernando Krapp mi-a scris această scrisoare **de Tankred Dorst. Traducerea: Victor Scoradeț. Regia: Ion Mircioagă. Scenografia: Florica Zamfira. Distribuția: Marica Herman, George Drăgulescu, Ovidiu Cristea, Constantin Bery, Florin Ruicu, Dan Mirea.**

Teatrul „G. A. Petculescu" Reșița – Soție de rezervă **de Ray Conney. Regia: Valeriu Andriuță. Scenografia: Florica Zamfira. Distribuția: Zeno Balint, Dan Mirea, George Drăgulescu, Florin Ruicu, Mădălina Zamfira, Iulia Popescu, Florin Ibrași, Traian Tudorică, Marica Herman, Cristina König.**

Marica HERMAN și **George DRĂGULESCU** în *Fernando Krapp mi-a dat această scrisoare* de Tankred Dorst

Oana BORȘ

Montări și demontări ionesciene

Cântăreața cheală: „Teatru abstract. Dramă pură. Antitematică, antiideologică, antirealist-socială, antifilosofică. Antipsihologică de bulevard, antiburgheză, redescoperire a unui teatru liber." Refuzul anecdotei, al contururilor clare, al construcției echilibrate, eliminarea intrigii. Comunicabil ce se întrepătrunde cu incomunicabilul și se echivalează. Totul pentru ca teatrul să-și reclame, în sfârșit, dreptul la teatralitate, la convenție. Aceasta este revolta lui Eugen Ionescu.

La Teatrul Național din Târgu Mureș, cu Compania „Liviu Rebreanu", regizorul Cristian Ioan propune o decodificare a intenției ionesciene.

Camera are pereți cu efecte metalizate, care însă mai păstrează o urmă de transparență (confecționați din bucăți de plastic, parte având urme de bronz). Ușă neagră, masivă ce străjuie din fundal. Interior rece și, în același timp, o stare de vulnerabilitate. În acest spațiu, pentru început, discursul personajelor păstrează o dimensiune a incomunicării ce reprezintă motorul funcționării în gol. Fiecare dintre ele rămâne constant închis într-o notă proprie: incisivitate la *doamna Smith* (Monica Ristea Horga), impasibilitate la *domnul Smith* (Ion Fiscuteanu), spaimă organică la *doamna Martin* (Elena Purea). Regizorul îmbracă totul într-o simbolistică a ambiguității dublului. Personajul *Mary*, jupâneasa, are două ipostaze, una feminină (Serenela Mureșan) și alta masculină (Dan Glasu); tușe feminine se regăsesc și în costumele personajelor masculine și invers.

Treptat, însă, scriitura regizorală își pierde liniile directoare. Chiar dacă textul, în intenție declarată, se dezorganizează, alunecând către episoade și paranteze fără un contur vizibil, totuși opera își avea rigoarea ei. Aceste acțiuni particulare, accesorii duc spectacolul, în special o dată cu sosirea pompierului (Nicu Mihoc), către lumi complet paralele, cu anecdote concrete; deviază

Ion FISCUTEANU și **Monica RISTEA-HORGA** **Mihai GINGULESCU** și **Elena PUREA**

Foto:
Bartha László

de la limbajul ionescian, rupându-l și pulverizându-l total. Mai mult chiar, finalul frizează vulgarul fără rost. Și chiar dacă Ionescu reclamă concretizarea simbolurilor, aici devierea către această zonă este gratuită. Și doar spectacolul începuse sub un alt semn...

Teatrul Național din Târgu Mureș, Compania „Liviu Rebreanu" – Cântăreața chelă de Eugen Ionescu. Un spectacol de Cristian Ioan. Costume: Doina Antemir. Decor: Clara Labanacz. Cu: Ion Fiscuteanu, Monica Ristea-Horga, Mihai Gingulescu, Elena Purea, Nicu Mihoc, Dan Glasu, Serenela Mureșan, Gabriel Dumitraș, Claudia Zădreanu.

Un program în trei dimensiuni

În cei 5 ani de la înființare, Teatrul „George Ciprian" din Buzău a dobândit o personalitate bine definită, grație consecvenței în urmărirea unui program clar. Trei trăsături îi trasează configurația. Cea mai importantă este modul de ființare: teatru de proiecte. Și iată un exemplu ce demonstrează că soluția unui astfel de sistem – despre care se discută mult, dar a cărei aplicare pe o scară largă întârzie – poate fi viabilă. Are chiar succes. Iar aici succesul este dat și de prezența pe tânăra scenă buzoiană a multor vedete bucureștene, bazându-se pe apropierea de Capitală. O a doua caracteristică ar fi structura de repertoriu care se îndreaptă, cu precădere, către comedii și îmbracă o arie largă: de la marea dramaturgie (Shakespeare, Caragiale, Molière, Beaumarchais, Oscar Wilde) la dramaturgia contemporană: Tudor Popescu, Dumitru Solomon, Paul Ioachim, Miloš Nicolić. Este de admirat, în al treilea rând, disponibilitatea managerilor de a întinde o mână tinerior, Teatrul „George Ciprian" fiind loc de debut pe o scenă profesionistă pentru mulți regizori, scenografi sau actori.

Aceste trei caractersici se regăsesc și în ultima premieră a teatrului. O comedie, *O familie trăsnită* de Noel Coward, un regizor tânăr

Magda MIHĂESCU, Niculae URS și Lucian GHIMIȘI

(Răzvan Dincă), un scenograf la fel (Doru Zamfir) și vedete bucureștene ca protagoniști (Emil Hossu, Ruxandra Sireteanu, Catrinel Dumitrescu, Niculae Urs).

Din păcate, însă, nu au constituit suficiente premise pentru a da și strălucire. Textul lui Noël Coward, scris în 1924, fără a avea o intrigă care să se susțină și mai ales fără o scriitură savuroasă, care în general dă nota de specificitate a acestui tip de comedie, rămâne doar o comedie de bulevard. O farsă pe care o familie de artiști, „trăsnită", retrasă acum la țară, o joacă cu regularitate, în fiecare week-end, invitaților lor. Aceștia, oameni obișnuiți, pătrund într-o lume un pic deviată de la normalitatea cu care s-au obișnuit, ceea ce-i pune în situații disconfortante, reacțiile lor fiind obiect de studiu și de amuzament pentru gazde.

Demersul regizoral este coerent, cu accent pe decuparea particularităților fiecărui personaj. Decorul este conceput pentru alte dimensiuni de scenă, astfel că micșorează spațiul, aducând și o notă de confuzie: podul japonez, ce în mod normal face parte din elementele unei grădini, unei curți interioare, apare aici în interiorul unui salon.

Teatrul „George Ciprian" din Buzău – O familie trăsnită **de Noel Coward. Regia: Răzvan Dincă. Scenografia: Doru Zamfir. Ilustrația muzicală: Vali Rădulescu. Distribuția: Ruxandra Sireteanu, Niculae Urs, Magda Chivulescu, Lucian Ghimiși, Catrinel Dumitrescu, Emil Hossu, Dana Dumitrescu, Gabriel Răuță, Luminița Erga.**

Constantin PARASCHIVESCU

O parodie a trivialității

Mult trebuie să fi suferit domnul Werner Schwab în puțina viață pe care a trăit-o, sfârșită în comă alcoolică – 36 de ani (1958–1994). A fost „refuzat și luat în râs mult timp", aflăm dintr-o succintă prezentare din provocatorul (ca și piesa) caiet-program („editorialist de serviciu Roxana Crish/șan"), dar a avut succes „abia în ultimul an de viață". Cu piese ca *Botul meu de javră, Pornografia, Șapte zvonuri* sau acest *Genocid* „a împăcat expresionismul german cu literatura absurdului", spune traducătorul piesei, Dan Stoica, și poate că e așa, deși filiațiile mi se par premature. Între Aristofan și Jarry s-ar situa oriunde, cu mai puțină expresie grotescă și mai multă rabie existențială față de trivialitate și abjecție. „Ziua de azi n-a primit nici o gură de aer, a fost pur și simplu sufocată", zice un personaj, și poate că asta e cheia universului denunțat aici, care duhnește de obsesii și e dominat de subconștient. O lume subpământeană, fără aer, fără orizont, schimonosită de instincte și invalidă. Șocant, provocator, la limita suportabilului.

Spectacolul e bun. Cu cele trei atribute de mai sus, el propune un joc direct, în intimitatea noastră, anulând distanța dintre scenă și sală, unde, dintr-un fundal luminat portocaliu ca un ecran magic, apare o ființă bizară, singura cu capul pe umeri pe-aici parcă, *Doamna Grollfeuer* – Coca Bloos. Mică, slăbuță, autoritară cu șuvița de păr răsucită ca o antenă pe creștet, ea domină cu privirea, cu vorba, cu gestul întruchipările de lilieci de-aici, marcate cu pronunțată expresie de Liviu Timuș și Rodica Mandache, de Virgina Rogin și tinerii Ana-Maria Moldovan, Paul Niculiță, Gabriel Pintilei mai ales (o revelație, deși nu cred că era nevoie de excesul de contorsionism). Într-un decor (Horațiu Mihaiu) de cutie neagră, cu două alveole pentru nevoile pântecelui, un tânăr regizor strunește cu ritm și îndrăzneală o parodie hiperbolizată a trivialității, fără să fie trivial – Sorin Militaru.

Teatrul ODEON – *Genocid sau ficatul meu e fără rost* **de Werner Schwab. Traducerea: Dan Stoica. Regia: Sorin Militaru. Decorul: Horațiu Mihaiu. Costumele: Alina Herescu. Muzica: Cristian Tarnovețchi. Cu: Coca Bloos, Rodica Mandache, Virginia Rogin, Liviu Timuș, Gabriel Pintilei, Ana-Maria Moldovan, Paula Niculiță. Premiera: 21 decembrie 2001.**

Ioana ANGHEL ICHIM

Gulliver și Țăndărică

Neîndoielnic este faptul că spectacolul de păpuși și marionete reprezintă o altă dimensiune a artei teatrale, pornind de la tipul de public, dramaturgie adecvată și mergând până la moduri de exprimare și abilități artistice specifice. Ceea ce însă reprezintă (după sufletul meu – ce-i drept) diferența majoră dintre spectacolul de „animație" și cel de teatru „clasic" este trăirea efectivă, până la depășirea autocenzurii chiar, uneori, într-o lume fantastică, guvernată de cele mai multe ori de delimitări clare, bine definite (binele și răul, uriașul și minusculul, frumosul și urâtul). Un teatru fără nuanțe de gri, ci doar în alb și negru. Un teatru care fascinează deopotrivă atât copilul determinat de vârsta fizică cât și copilul rămas închis în sufletul și mintea adultului. Forța cu care explodează o sală plină de copii în ajutorul eroului nefericit, oropsit, atracția exercitată asupra învățătoarelor, „paznici" la capăt de rând, dorința tuturor (inclusiv a celor mari) de a cânta, de a ține ritmul muzicii prin bătăi din palme sunt atribute evidente ale teatrului pentru copii.

Gândindu-mă la cele de mai sus, am pornit într-o zi de sfârșit de noiembrie spre Galați la «Festivalul Național de Păpuși și Marionete „Gulliver"», ajuns la ediția a IX-a. Speram atunci că voi „trăi" câteva zile în lumi fantastice, că mă voi „întâlni" cu eroi cunoscuți doar din cărțile de povești. Intenția, atât a organizatorului – Teatrul „Gulliver" din Galați, cât și a Directorului Festivalului – criticul și scriitorul Mircea Ghițulescu, a fost evident aceea de a prezenta un număr cât mai mare și mai variat de spectacole (11 teatre, 17 spectacole, plus secția de Arta Actorului pentru teatru de păpuși și marionete a U.N.A.T.C.); de la Shakespeare și Andersen la Creangă, întâlnindu-i atât pe „celebrii" *Winnie Pooh, Don Quijotte* și *Pinocchio,* cât și pe mai puțin „universalii" *Ivan Turbincă* și *Făt Frumos din lacrimă,* repertoriul s-a dovedit realmente divers.

Discrepanța însă dintre calitatea artistică a spectacolelor a constituit punctul slab al festivalului. Remarcabilă prin valoare a fost prezența Teatrului Țăndărică cu două spectacole – *Capra cu trei iezi* și *Frumoasa și bestia* – amândouă o bucurie pentru întreg publicul, maturi și copii la un loc. Au încântat ochiul prin frumusetea și spectaculozitatea păpușilor (scenografia, costumele și păpușile: Cristina Pepino), urechea prin muzica realizată de Dan Bălan, sufletul și spiritul spectatorilor prin modul de „istorisire" a poveștilor și prin farmecul interpretării (atât în cazul *Caprei cu trei iezi*, adaptarea: Cristian Pepino, regia Gabriel Apostol, cât și al *Frumoasei și bestia*, versiunea scenică și regia: Cristian Pepino), trupa teatrului mustind efectiv de actori înzestrați din belșug cu imaginație și talent.

Independent de demonstrația de virtuozitate făcută de Teatrul Țandărică, am remarcat apariția unei școli neoficiale (de altfel imperios necesare) de regizori specializați în teatrul de animație, „școală" formată în jurul lui Cristian Pepino. Foștii lui studenți din cadrul Secției de Actorie pentru teatrul de păpuși și marionete, actualii actori ai Teatrului Țăndărică, au purces, sub îndrumările călăuzitoare ale regizorului și profesorului, la realizarea unor spectacole ce s-au dovedit valoroase prin opțiune, montare, aspect vizual. Palmaresul Festivalului susține, de altfel, afirmația făcută. Cei trei actori-regizori ai Teatrului Țăndărică, Daniel Stanciu, Gabriel Apostol și Ionuț Brancu, au fost răsplătiți fiecare cu premii pentru

montările prezente în festival. Primului i se datorează câştigarea Marelui Premiu de către Teatrul „Gulliver" din Galaţi pentru „Pinocchio", iar celorlalţi doi, li s-a acordat Premiul pentru debut, *ex-aequo*, pentru *Capra cu trei iezi* şi, respectiv, *Punguţa cu doi bani*, montată la Teatrul „Anton Pann" din Râmnicu Vâlcea. Prezenţa acestei noi generaţii de regizori talentaţi dar şi pregătiţi pentru specificul teatrului de păpuşi şi marionete ne îndreptăţeşte să sperăm într-o omogenizare a calităţii spectacolelor, desigur omogenizare în valoare şi performanţă şi nu în amatorism şi vetust, aşa cum, spre întristarea spectatorului, am remarcat la multe spectacole prezentate în festival de unele teatre din ţară.

PALMARESUL FESTIVALULUI:

• Marele Premiu: *PINOCCHIO* după Carlo Collodi, Teatrul Gulliver – Galaţi. Regia (şi versiunea scenică): Daniel Stanciu. Scenografia: Daniela Voicilă-Drăgulescu.

• Premiul pentru regie: CRISTIAN PEPINO pentru spectacolele *Frumoasa şi bestia*, Teatrul „Ţăndărică" – Bucureşti, *Crăiasa zăpezilor*, Teatrul de Păpuşi – Constanţa şi *Spărgătorul de nuci*, Teatrul de Marionete – Arad.

• Premiul pentru scenografie: CRISTINA PEPINO pentru scenografia spectacolului *Capra cu trei iezi* – Teatrul „Ţăndărică", Bucureşti.

• Premiul pentru debut – ex-aequo: GABRIEL APOSTOL pentru regia spectacolului *Capra cu trei iezi* – Teatrul „Ţăndărică", Bucureşti şi IONUŢ BRANCU pentru regia spectacolului *Punguţa cu doi bani* – Teatrul „Anton Pann", Râmnicu Vâlcea.

• Premiul special al juriului: LILIANA GAVRILESCU – Teatrul „Ţăndărică", Bucureşti pentru interpretarea rolurilor „Iedul cel mic" din spectacolul *Capra cu trei iezi* şi „Fata cea slabă" din *Frumoasa şi bestia*.

• Premiul „DAN GANEA": Teatrul de Animaţie „Vasile Alecsandri", Bacău pentru opţiunea repertorială – *Poveste chinezească* de Ana Ripka-Rus.

Elisabeta POP

„Şi răul prinde bine la ceva"...

Încep, contrar obiceiului, prin a felicita conducerea teatrului pentru opţiunea repertorială. Un spectacol pentru copii se impunea cam de multişor la Secţia română a teatrului orădean. Varianta dramatizată pe care a ales-o regizorul Ion Cibotaru aparţine, bănuiesc, unui scriitor basarabean, pe nume Gheorghe Calamanciuc, şi este, o spunem de la început, cu foarte mici excepţii, bună, într-o românească frumoasă, curată. În plus, regizorul a mizat pe trupa tânără a teatrului. Şi bine a făcut: actorii joacă mai toţi cu poftă, cu plăcere şi transmit acest sentiment de bucurie şi publicului tânăr, şi... foarte tânăr. Sunt jucăuşi şi veseli, iar voia bună e contaminantă.

Arhicunoscutul basm, chiar cu Împăraţi, Crai, cu Harap şi Spân, cu prinţese frumoase este povestit de grupul de personaje ce vor intra ulterior în POVESTE, ca un alai petrecăreţ care tot „ameninţă" publicul că „din poveste mult mai este"... Şi, într-adevăr, în decorul simplu, din perdele, cu câteva elemente auxiliare (cort, o lună, un soare, panglici) se nasc, sub ochii copiilor, când palatul lui Verde Împărat, când cel al lui Roş Împărat, când drumul lung al Spânului celui rău sau al lui Harap-Alb curajos şi răbduriu. tandru şi învingător în cele din urmă.

Foarte bun atât ca interpretare, cât şi ca prezenţă (costume, accesorii) ni s-au părut Şerban Borda (*Harap-Alb*), Alexandru Rusu (*Calul*), Adrian Locovei (*Spânul*). Din păcate, măştile simpaticelor personaje *Gerilă, Setilă, Păsări-Lăţi-Lungilă,* etc. s-au dovedit

neinspirate, acoperind fețele în întregime și mai furând și din glasurile tinerilor actori. Altminteri, ei s-au străduit să aibă haz și chiar au avut în unele momente (Sebastian Lupu, Pavel Sârghi, Alexandru Rusu, Richard Balint, Sorin Ciofu). Un *Cerb* plin de grație și „costumat" simplu, elementele esențiale punând în valoare mai ales podoaba râvnită, a compus Mirela Niță Lupu. Mona Erhan a fost, pe rând. *Sfânta Duminică* (păcat că a lăsat-o în fundul scenei și spectatorii mici de pe laterale n-o puteau vedea) în straie lungi, albe și o *Babă* gârbovită, de nerecunoscut.

Actorii din generația de mijloc (Tiberiu Covaci, George Voinese, Ion Ruscuț) au compus cu haz mediu personajele bătrânilor Împărați și Crai.

Partea bună a acestui spectacol, în care muzica și efectele sonore (Florian Chelu) animă mult acțiunea, este pe de o parte limpezimea cu care „curge" povestea, pe de alta spiritul ludic contaminant.

Ianis Vasilatos a conceput un decor simplu, care să permită, sperăm, teatrului deplasări – foarte necesare – pe cele mai mici scene din județul Bihor, acolo unde teatrul pătrunde foarte greu. Inspirate din arta populară atât de generoasă, costumele tinerelor Iuliana Szabo și Marinela Asăvoaie sunt perfect adecvate personajelor, unele chiar de efect, precum cel al *Calului,* de pildă.

Finalul spectacolului – cu mici trimiteri la condiția precară a intelectualului român sărac lipit-pământului, „cărturar, făr-un ban în buzunar!" – e o simpatică petrecere de nuntă, cu joc și voie-bună. Chiar și *Spânul* pare a fi iertat, căci, vorba dramaturgului, uneori „și răul prinde bine la ceva"...

Teatrul de Stat Oradea – secția română Harap Alb. **Dramatizare de Gh. Apostol după Ion Creangă. Regia artistică: Ion Cibotaru; Asistent regie: George Voinese; Decoruri: Ianis Vasilatos; Costume: Iuliana Szabo, Marinela Asăvoaie; Muzica și efecte sonore: Florian Chelu. Distribuția: Ion Ruscuț, Sebastian Lupu, Pavel Sârghi, Șerban Borda, Mona Erhan, Igor Lungu, Alexandru Rusu, George Voinese, Petre Ghimbășan, Mirela Niță Lupu, Simona Nică, Corina Cernea, Angela Tanko, Richard Balint, Adrian Locovei, Sorin Ciofu, Tiberiu Covaci, Anca Turcuț, Zentania Lupșe, Adrian Marian, Mirela Jurcă. Data premierei: 20 septembrie 2001.**

Marcela ILNIȚCHI

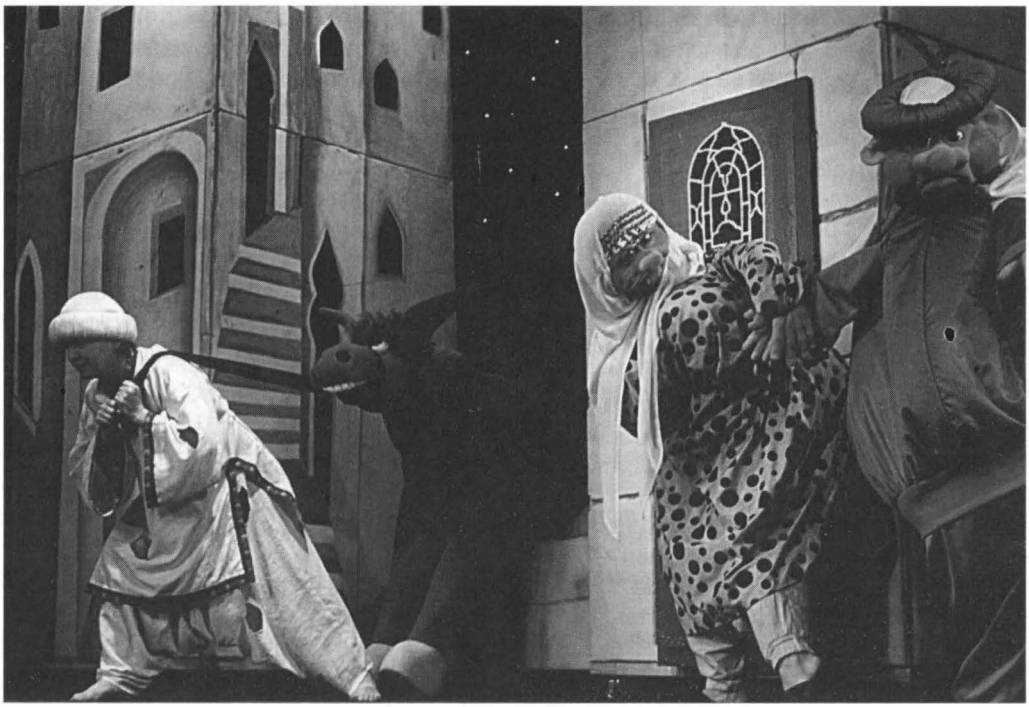
Mai simplu... dar simpatic

Am aflat despre următoarele proiecte ale Teatrului Țăndărică din această stagiune și despre cele pentru stagiunea viitoare în cadrul unei întâlniri cu presa a direcției teatrului. A fost și un moment de bilanț pozitiv prin recunoașterea meritelor teatrului în afara țării – Premiul de creație la Festivalul de animație de la Zagreb acordat spectacolului lui Cristian Pepino *Adunarea păsărilor,* spectacolul cu cel mai mare succes din ultimii zece ani în opinia teatrului care l-a produs, apoi Premiul pentru recital al lui Liviu Berehoi la același festival, pozitiv și pentru contactele lui „Țăndărică" cu alte teatre.

Anunțata reluare a „Nocturnelor..." este însă nerealizabilă, lipsind sala de teatru de dimensiunea necesară spectacolului adresat publicului adult. De asemenea, remarcăm că, în raport cu stagiunile de acum 2–3 ani, spectacolul de mai mare fantezie, slujit de regizori cu experiențe scenice variate, nu dedicați exclusiv teatrului de animație, s-a diminuat ca ofertă. Prezența lui Alexandru Darie pentru toamna viitoare cu *Aventurile baronului Münchhausen* nu este încă o certitudine.

Repertoriul românesc este privilegiat, și din el basmul pentru copiii mici arhicunoscut, obiectivul de a-i aduce în sală fiind atins. Luând cunoștință de proiectele teatrului, noi, ca adulți, suntem încântați că în repertoriu vor apărea și piese de o factură mai lirică, ca *Dragostea celor trei portocale* de Gozzi, sau o fabulă mai complexă ca *Vrăjitorul din Oz.*

Prima parte a întâlnirii s-a încheiat cu decernarea Premiului de excelență în animație doamnei Aneta Forna-Cârstu, apreciată



Ioan BRANCU, Paul IONESCU și **Maria VARSAMI**

mânuitoare de păpuși provenind de la Teatrul de Marionete din Constanța, cunoscută publicului bucureștean din turnee mai vechi, cunoscută de asemenea și specialiștilor în teatru de animație europeni.

Urmează spectacolul *Ali Baba și cei patruzeci de hoți*, într-o sală cu o componență mai deosebită de data aceasta. Adică jumătate critici, ziariști, invitați și cealaltă jumătate copii de vârste mici, mai ales. Regizorul Cristian Pepino nu-i lasă să se plictisească pe cei mici, iar nouă, celor mari, ne repovestește fluent și cu umor popularele întâmplări.

Actori în carne și oase și marionete mânuite din interior, scenografie ingenioasă „populată" de gestul coregrafiat și de costumul schematic, dar pitoresc, muzică antrenantă. Invenția tehnică este redusă. Personajele simpatice sunt jucate de oameni, iar cele rele (șeful hoților, fratele lacom al lui Ali și soția lui) de marionete supradimensionate. Face într-un fel excepție de la regulă măgarul-marionetă al lui Ali, care nu este om, evident, dar este simpatic. O soluție vizuală este găsită în redarea grosului hoților; în afară de 3–4 individualizați prin replici și gesturi, interpretați de actori, ceilalți până la patruzeci sunt păpuși de mărime umană îngrămădite pe platforme mobile. Și o dovadă că regizorul ține cont de percepția copilului: eroii principali, *Ali Baba* și *Fata Morgana*, sunt vioi, mici de statură, mai ușor de asimilat de către micii spectatori cu lumea lor.

Calitatea stă în ritm. Cristian Pepino, din experiența sa de montare de basme pentru copii de vârste diferite, înțelege perfect că personajul bine definit încă de la prima apariție prin voce, gestică, costum trebuie să fie antrenat apoi tot timpul în acțiuni fizice și... succesul la public e garantat.

Teatrul „Țăndărică", sala Lahovari – „Ali Baba și cei patruzeci de hoți". **Regia artistică și scenariul: Cristian Pepino. Scenografia: Cristina Pepino. Muzica: Dan Bălan. Cu: Ioan Brancu, Mihai Dumitrescu, Daria Gănescu/Isabela Huşanu, Gabriel Apostol, Paul Ionescu, Maria Varsami, Bruno Mastan/Alina Bugnar, Florentina Tănase, Angela Filipescu. Data premierei: 15 noiembrie 2001.**

Claudia LIPAN

Capra cu trei iezi

Nu credeam că se mai putea spune ceva despre povestea asta... Şi totuşi, pofta de râs a prichindeilor, care mă urmăreau cu coada ochiului, m-a convins că lumea basmului nu este o simplă utopie. Există un fir de adevăr în fiecare personaj care le ajută să converseze la nesfârşit cu sufletul copilului. Şi îl deschide, şi se cuibăreşte în el cu legile lui inconfundabile, fără să-l păcălească. Poate că am trişat de data asta. Pentru că stând acolo, pe scaunul acela mic din sala Teatrului Ţăndărică, am simţit că sunt păcălită de ideile regizorului Gabriel Apostol. Care a „citit" cu farmec şi umor în faţa publicului basmul lui Creangă. Şi cum să nu îţi deschidă sufletul iezii (Liliana Gavrilescu, Mariana Zaharia, Claudiu Iordan) unei capre care dau raportul pentru tot ce se întâmplă în căsuţa lor, creionată în linii simple de Cristina Pepino... Iubăreţi şi buclucaşi (aşa cum le stă bine copiilor!), ei aleg ludicul pentru orice situaţie grea în faţa căreia sunt puşi. Teama de duşmanul cel mai aprig devine, astfel, un joc de-a ascunselea cu îndemnul „unu, doi, trei, lupii după ei". Promisiunile faţă de cei mari sunt încălcate cu vinovăţia ruşinoasă a copilului. Dar pentru a-şi răscumpăra greşeala, copilul este (pentru o perioadă de timp) ascultător. Iezii caprei se apucă, de pildă, să-şi citească lecţiile în engleză şi rusă. Cum să nu-ţi deschidă sufletul îndemnurile unei mame (Ioana Chelaru), cântecul ei de leagăn – cel mai frumos din lume – jalea copiilor răpiţi din grija pentru ei, bucuria revederii lor... Cum să nu-ţi deschidă sufletul un lup cu ochi sticloşi (Cristi Mitescu) care încurcă uneori semnalul de la uşă, rectificat imediat de câteva glasuri piţigăiate din sală... De supărare, lupul e cam „negru-n cerul gurii", constată un ied care-i cercetează atent colţii sub suspinele îngrijorate ale sălii. Nănaşu' e plin de idei, se scarpină între degete cu lingura pe care o învârte în farfurie la ospăţul cel din urmă. Atunci când întrece măsura e apostrofat de un prichindel supărat care iese din anonimat cu câte o explicaţie: „Te bat, măi lupule, dacă le faci ceva!". Cum să nu-ţi deschidă sufletul un potcovar de mahala (Claudiu Iordan), slăbănog, cu limba ascuţită, linguşitor în ceea ce priveşte încrederea clienţilor, un mic „afacerist" care drege, la o adică, şi glasuri...

Scenă din spectacolul *Capra cu trei iezi*

Au deschis sufletele actorii de la Teatrul Ţăndărică aşa cum numai ei ştiu să o facă. Au fost ajutaţi şi de Cristian Pepino care a scris scenariul, şi de Ilinca Marin care a pictat decorul, şi de Ioana Costache care i-a îmbrăcat. Nu credeam că se mai putea spune ceva despre poveste; recunosc, am fost păcălită. Am tras şi eu cu coada ochiului la prichindelul din dreapta mea, am bufnit în râs când a căzut nănaşu-n foc, am fost păcălită, ce mai... Dar în drum spre casă, mi-am dat seama ce sarcină grea au avut cei care pot face asta!

Teatrul Ţăndărică – Capra cu trei iezi **de Ion Creangă. Regia: Gabriel Apostol. Scenariul: Cristian Pepino. Scenografia: Cristina Pepino. Asistent scenograf: Mirela Tofan. Muzica: Dan Bălan. Costume: Ioana Costache. Cu: Ioana Chelaru, Cristi Mitescu, Valeriu Simeon, Liliana Gavrilescu, Mariana Zaharia, Claudiu Iordan.**

VEȘTI BUNE ...PE TĂRÂMUL DANSULUI

MAD cel voinic și merele de aur

14 noiembrie 2001 a însemnat pentru Centrul MultiArt Dans aniversarea unui an de activitate. Cu această ocazie, MAD a oferit și câteva premii – supranumite merele de aur – celor care i-au sprijinit proiectele sau, dimpotrivă, celor care... *i-au pus bețe-n roate*. Premiile/merele au fost acordate după cum urmează:

1. Mărul „Cel mai fidel spectator" – Anei Hash, pentru a nu fi ratat nici unul dintre spectacolele prezentate de Centrul MAD;
2. Mărul „Ce poți face cu propriile mânuțe" – coregrafului Eduard Gabia, pentru „prestația" oferită în calitate de „maistru de lumini" la spectacolele MAD;
3. Mărul „Cele mai multe seri petrecute împreună" – lui Alexandru Săndulescu și revistei *Șapte seri*, pentru suportul mediatic generos oferit Centrului MAD;
4. Mărul „Cel mai talentat portar" – lui Ion Alexandru, pentru că s-a lăsat impresionat de spectacolele Centrului MAD;
5. Mărul „Cel mai străveziu finanțator în domeniul dansului contemporan" – Ministerului Culturii și Cultelor, premiul constând dintr-un fax cu acest anunț;
6. Mărul „Cel mai darnic finanțator" – Gabrielei Tudor, directoarea Fundației Pro Helvetia – Reseaux Est-Ouest, pentru constanța cu care a sprijinit proiectele de dans ale artiștilor independenți și implicit ale Centrului MAD;
7. Mărul „Zâna cea bună de la miezul nopții" – Silviei Ciurescu, pentru promovarea tinerilor coregrafi și a dansului contemporan prin intermediul emisiunii TV *Lumea dansului*;
8. Mărul „Cel mai atrăgător spectator" – Clarei Wagner, director adjunct al Institutului Francez din București, pentru bucuria cu care se întâlnește, de fiecare dată, cu echipa Centrului MAD;
9. „Mărul stagiunii" – Mateiei Stănculescu, pentru cel mai bun interpret în reprezentațiile Centrului MAD;
10. „Mărul de urgență" – Teo Zăbavă, pentru traducerea Centrului MAD în limba engleză, în situațiile-limită;
11. Mărul „Cel mai rapid răspuns afirmativ" – Adelei Szatvanyi, pentru rapiditatea (în primele cinci minute ale întâlnirii!) cu care a răspuns cererii Centrului MAD și pentru generozitatea cu care a înțeles să sprijine aniversarea împlinirii unui an de activitate în cadrul MAD;
12. Mărul „Articolul de la marginea lanului" – Lianei Cojocaru, de la ziarul *Ora*, pentru cele mai eronate informații date publicității;
13. Mărul „Aer proaspăt în coregrafia românească" – tânărului coregraf Manuel Pelmuș, pentru lucrarea *Outcome*;
14. Mărul „Acordiei" – Nicoletei Nicorici, directorul Casei de Cultură „Nicolae Bălcescu" și echipei acesteia, întru mulți, mulți ani de colaborare.

Basilicum: Leonard and Lorenna

Pub & Restaurant Basilicum (str. Schitu Măgureanu nr. 16) este din luna noiembrie a anului trecut un nou spațiu destinat dansului contemporan. Aici a avut loc, la inițiativa managerului Vlad Moise, premiera spectacolului *Leonard and Lorenna*, cu trupa și în regia coregrafului Sergiu Anghel.

Folosind drept sursă de inspirație și principal atu câteva dintre melodiile celebrilor Leonard Cohen și Lorenna McKennitt, spectacolul – o suită de scene independente, în fapt – trece în revistă diverse situații potențial dramatic-sentimentale sau ironic-parodice, în contrast uneori cu ritmurile melodice profund nostalgice, obsedante, lascive, iar spre final celtice, în totalitate.

Ca de fiecare dată, în montările sale coregraful se bucură de sprijinul trupei pe care o conduce, începând cu Doina Acsinte – asistent, și fără a exclude nici una dintre dansatoarele din spectacol: Elena Zamfirescu, Ioana Macarie, Lelia Marcu, Andreea Căpitănescu, Ioana Marchidan, Irina Roncea, Cristina Bercuci.

DINLĂUNTRUL TEATRULUI

Bogdan ULMU

File dintr-un jurnal teatral

✱ Culmea! Vlad Mugur a murit în timp ce-i citeam confesiunile (strânse de Florica Ichim într-o carte remarcabilă, o carte-testament: *La vorbă cu Vlad Mugur*). E o carte care pe regizori, ca și pe actori, nu-i lasă să se așeze în comodități; să umble doar la „sertărașe": e un testament artistic în care sunt analizate mari piese ale literaturii dramatice universale, dar sunt rememorate decenii și figuri trecute (unele sinistre!), e povestită viața agitată, plină de succese, dar și de dezamăgiri a artistului, cuprinde sfaturile pertinente ale pedagogului Mugur... într-un cuvânt, rămâne – mai ales după dispariția regizorului – o carte importantă...

Din ea selectez, deocamdată, doar unele aforisme (meditații) care pun pe gânduri omul de teatru contemporan – fie el din generații, școli ori țări diferite:

„Fără sprijin, talentul se poate frânge. [...] Imaginea artistică se naște frumos, din chin și îndoială. Chinul și îndoiala te împing spre inspirație. [...] Oamenii din teatru au lefuri mici și trebuie să-și câștige banii în afara casei Thaliei. Dacă statul e de vină, cum eu socotesc că teatrul e mai important decât statul, propun să se schimbe statul, nu teatrul. [...] Dacă în școlile de teatru nu se ia în serios de coarne taurul selecției, dacă nu se învață că talentul e greu de descoperit și mai greu de îngrijit, dacă nu se restabilesc funcțiile limbii, ale mișcării, ale spiritului, teatrul se va înnăcli în glumițele atât de iubite, în formele fără cap și fără sfârșit, în semnele nimănui"...

Just.

✱ La un festival de teatru de la Cluj, un vechi cunoscut, regizor la radio, mă vede și joacă o enormă uimire: „Mai trăiești? Nu mai știu nimic despre tine de 10 ani!". Cam la fel a reacționat și o realizatoare TV, cu câteva luni mai devreme, la un festival de umor.

Sigur că nu fac parte dintre răsfățații mediatizării; nu fac nici vâlvă în jurul realizărilor personale, nefiind stilul meu. Dar măcar cantitativ, ele nu pot fi ignorate. Nu cumva e și o carență de informare a celor ce se miră și se laudă cu necunoașterea? Oare a nu citi reviste de specialitate (sau de cultură) și a nu fi la zi cu ce se petrece în țară să devină chiar o virtute? Hm...

✱ Să dormi în cabina unui teatru! Nu o dată! Nu doar o noapte! Și nu în același teatru! Ciudată senzație!

Amestec – greu de explicat de către pățiți și greu de priceput de laici – de familiaritate, solitudine, confort, tristețe, boemă, studenție... într-un cuvânt, INEFABIL. De trei decenii stau prin cabinele teatrelor și încă nu m-am plictisit! (Prima oară, la Teatrul Național din București – actualul Majestic; ultima, la Bacău, în septembrie.)

✱ Îmi aduc aminte, adesea, de marele meu amic din perioada timișoreană, Gh. Leahu (fost director al teatrelor din Giulești, Pitești și Timișoara – de altfel, pe ultimul el s-a luptat să-l facă Național!).

A murit devreme, de inimă rea: fusese obligat să se pensioneze la numai 50 de ani. Suferea, dându-mi, la fiecare întâlnire a noastră, acelaşi exemplu: madam' Bulandra. „De ce eu sunt scos din directorat la numai 50, când ea a fost instalată-n funcţie la... 85!?".

Sigur, şi Sadoveanu a devenit conducătorul Casei lui Alecsandri la doar 26 de ani! Dar astea constituie excepţii. Valoarea managerului nu e direct proporţională cu experienţa ori cu tinereţea sa; de fapt, în 90% din cazuri se merge (trebuie s-o spunem) la întâmplare!

Cine putea pronostica: „celebrul Amza Pellea nu va fi un director bun"?! Poate doar acela care ar fi ghicit că „cvasinecunoscutul actor Boroghină va fi un lider artistic excelent!"...

* A mai dispărut o meserie (cel puţin, aşa cred după ce am trăit multe experienţe recente): cea de corector. Nu e admisibil ca după patru corecturi cartea să apară tot cu greşeli! (nu cu 100, ca la prima; dar cu 20!).

Cineva, vechi editor înainte de '89, spunea că o carte fără greşeli de tipar nu mai e volum, ci MONSTRU. N-am avut (cel puţin în ultimii 11 ani!) fericirea de a fi publicat asemenea erori genetice. M-a bucurat Ăl de Sus numai cu „normalităţi"... (Vezi ultima mea carte, *Creangă, dramaturg fără voie*; câtă vreme irosită cu... cosmetizarea fiecărui exemplar, spre a nu-l trimite teatrelor – sau chiar amicilor – plin de erori!) De reţinut: corectura musai să şi-o asume autorul.

* O secretară literară scrie cronici la spectacolele teatrului în care este angajată. Nu e normal, evident! Deoarece lăudând spectacolul, este suspectată de partizanat; desfiinţându-l – de lipsă de colegialitate.

Îmi amintesc că marele teatrolog Valentin Silvestru povestea, adesea, că n-a vrut să se înhame la cârma unui teatru, pentru a-şi putea exercita, cu demnitate, meseria de critic. Da' azi multe-s posibile...

* Văd un Anouilh pe o scenă moldavă. Admir, printre altele, eleganţa costumelor. „Păcat că nu toţi ştiu să le poarte!" – remarcă, nu fără îndreptăţire, o cronicăreasă.

Unde-s vremurile în care Vraca, Bălţăţeanu, Iancovescu, Fory Etterle, Geo Barton, Willy Ronea, Ciulei, C. Bărbulescu, Cristea Avram, Lazăr Vrabie, Al. Demetriad, Şeptilici, Ionescu-Gion, Dinu Ianculescu se aflau pe scenă şi... cronicarii se simţeau stingheriţi, în loje, încorsetaţi în smoching!?

* De ce oare, când repet cu cei doi-trei studenţi care-mi sunt dragi, în trei ore nu termin decât trei pagini de text, iar cu unii actori, în aceeaşi perioadă de timp, „ridic pe scenă" nouă pagini? Răspunsul e conţinut în întrebare: răbdarea. Atât de importantă şi, vai!, atât de rar prezentă la repetiţii!...

Povestea regretatul Vlad Mugur că a întrerupt nu o dată lucrul pe scenele din Capitală tocmai din cauza imposibilităţii de a lucra în tihnă, pe îndelete, cu-adevărat profesionist. Pretextând că salariile-s mici, actorii fugeau permanent după „ciubucuri" şi nu se concentrau deloc asupra viitorului spectacol.

Sigur că nu se trăieşte în lux din leafa de artist la stat. Dar de ce să-ţi chinuieşti partenerii de repetiţii care poate chiar vor să facă artă?!...

NOI, ÎN LUME

Crenguța MANEA

APOCALIPSA MÂNTUITOARE

Există un frison în teatru ce însoțește așteptarea unor premiere în care sunt implicați artiști ce și-au câștigat respectul și simpatia breslei. Și nu e un lucru prea ușor în lumea puțin iubitoare a teatrului! Știrea că Tompa Gabor, unul dintre rarii regizori din România solicitați de scenele europene, montează *Regele Lear* la Vigszinház (Teatrul de Comedie) din Budapesta a coagulat interesul multor oameni de teatru. Așadar, iată-mă, cronicar conștiincios, cu arme (reportofon) și bagaje, precum și curiozitate cât cuprinde, într-o geroasă, strălucitoare dimineață de decembrie, în teatrul respectiv.

Înaintea întâlnirii cu Tompa Gabor a fost întâlnirea cu actorii, în costume de spectacol, aflați la barul teatrului, într-o pauză a unei repetiții generale. Plutesc în atmosferă concentrarea dinaintea premierei, tensiunea creației artistice. Apare și regizorul, ne salutăm, dar este repede înconjurat de trupă; ne fixăm ora interviului și plec cu regretul că trebuie să mai aștept seara premierei încă vreo câteva ore bune...

A doua zi, discuția începe de la mai vechea intenție a lui Tompa Gabor de a pune în scenă *Lear.*

TOMPA Gabor: E o poveste lungă. M-am gândit prima dată prin 1984; voiam să fac spectacolul la Bulandra, cu Victor Rebengiuc – asta mi se părea că este condiția de idealitate a montării mele. Un concurs nefericit de împrejurări – intervenția brutală a cenzurii politice într-un alt spectacol al meu la acel teatru, *Țarul Ivan...* de Bulgakov; și îmi amintesc că singurul care a luat poziție a fost Alexandru Tocilescu! m-a făcut să consider că e mai bine să nu revin în teatru câțiva ani. În '90, când Caramitru a preluat direcția teatrului, m-a invitat să lucrez acolo și am spus imediat *Lear.* Dar, la puțin timp, m-a prevenit că și Liviu Ciulei avea același proiect; era de domeniul evidenței că nu i se putea spune nu dlui Ciulei, pe care și eu îl prețuiesc și-l admir ca pe unul dintre marii maeștri ai scenei lumii. Au urmat o serie de amânări și de desincronizări între programul meu și cel al teatrului; la un moment dat, în februarie '97 făcusem distribuția – evident cu Rebengiuc! – și schițele de decor cu Vittorio Holtier; din nou, modificări ale unor termene de producție din partea teatrului, date obligatorii ale unor contracte semnate de mine în străinătate, ne împiedicau să realizăm împreună acest vis. Am renunțat fără a ne supăra, rămânând prieteni!

Crenguța MANEA: *În tot acest răstimp, ce a câștigat, ce a acumulat și ce a pierdut proiectul dvs.?*

T.G.: În orice rău există și un bine! Concepția mea despre *Lear,* despre spectacol s-a modificat radical. Martón László, regizor și director artistic la „Vigszinház" – instituția e o adevărată uzină de teatru, cu două săli mari în centrul Budapestei și rulează un repertoriu foarte bogat – mi-a propus să fac aici *Lear,* după ce văzuse *Așteptându-l pe Godot,* cu doi minunați actori în Vladimir și Estragon, spectacol pe care l-am făcut la Belfast, multi-premiat și care s-a bucurat de un foarte mare succes. Ca și mine, Marton László era aproape de moderna interpretare beckettiană, „sfârșit de partidă", pentru această piesă a lui Shakespeare.

C.M.: *De altfel, această sugestie este preluată de Jan Kott în studiul său „Regele Lear sau sfârșit de partidă" din* „Shakespeare, contemporanul nostru".

T.G.: Sigur că da. Cum vă spuneam, concepția mea s-a îndepărtat de punctul ei inițial, care situa spectacolul într-o perioadă concretă, de Ev Mediu „precreștin", aproape

barbar. Împreună cu Andrei Both, am creat o lume mult mai austeră, minimalistă, evitând plasarea într-o anume epocă.

C.M.: *Ce fel de colaborare ați stabilit cu trupa de aici?*

T.G.: A fost ca o aventură; într-un teatru de o asemenea anvergură să fac pentru prima oară un text atât de dificil, în care e nevoie să descoperi, să induci o atmosferă de încredere! Am acceptat și pentru faptul că există aici un actor foarte potrivit pentru rolul lui Lear; de asemenea, și o trupă potrivită. Dar stilul lor de joc este mult diferit de teatrul pe care-l fac eu; am dus și cred că am câștigat – nu sunt sigur, spectacolul este încă destul de fragil – o adevărată bătălie stilistică! Mi-am dat seama înainte de a începe lucrul; au și fost repetiții grele, unele de-a dreptul chinuitoare. Numai că ar fi chiar suspect dacă ne-am instala într-o stare de confort, de comoditate. Mi se pare cea mai complexă piesă a lui Shakespeare, mult mai grea decât *Hamlet.* Și nu pentru că a fost ultima la care am lucrat, dar nu mi s-a mai întâmplat cu nici un alt text ca ceea ce am găsit într-o zi și părea în acord cu întreaga concepție a doua zi să se tulbure, să simțim că e fals și loc comun. Și să pornim iarăși căutarea pe un alt drum.

C.M.: *Ce rezonanțe are acest spectacol cu prezentul în care suntem noi plasați?*

T.G.: Chiar dacă asociațiile beckettiene rămân, pentru mine există o mare metaforă de Theatrum Mundi. Astăzi, în lumea pe care o trăim, mai ales după absurdele evenimente din 11 septembrie, *Regele Lear* este o piesă a Apocalipsei, nu numai în sensul căderii lumii, al catastrofei care este lângă noi, nu proiectată în viitor, ca acum câteva decenii. Dar o apocalipsă și în sens pozitiv; apocalipsa nu înseamnă doar prăbușirea lumii, este în același timp și sfârșitul istoriei suferinței; *Lear...* este o alegorie creștină care urmărește pelerinajul unui personaj, tiran la început, din iadul lumii valorilor întoarse pe dos, prin purgatoriul nebuniei și al durerii, către paradisul căinței și al iertării. Iluminarea se află la capătul drumului, ca și moartea. *Lear* este și o meditație despre moarte, o meditație morală; nu mor cei răi, mor și cei buni pentru a nu se lăsa atinși, stricați de spectrul răului. Este ceea ce provoacă starea de *catharsis* și dă forța de a trăi mai departe:

> *„...Omu-nvață / Să rabde și căderea, ca urcușul,*
> *Căci coasa morții nu știe de vreme".* (*Regele Lear,* V, 2)

A urmat premiera, în eleganta sală de la Vigszinház. Spectacolul are drept copertă o secvență filmată, alb-negru, proiectată pe aproape întreaga suprafață a cortinei: trei copile taie fiecare câte o rodie din care mușcă apoi cu inocentă bucurie, stare la care maturitatea nu mai are acces. Sugestia este făcută neostentativ și prin tăietură de montaj continuarea are loc pe scenă, cu momentul împărțirii regatului de către Lear. Tordy Géza – actor de aleasă reputație, după cum o atestă presa de specialitate din Ungaria – are toate datele și energia pentru realizarea personajului, dar premiera l-a surprins cu crispări de care este posibil să se elibereze. Cele trei fiice poartă costumele vârstei copilăriei, dar *Goneril* și *Regan* încearcă să disimuleze interesul avid pentru luarea în posesie a moștenirii; în fond, conflictul este unul generat de accesul la puterea discreționară, la exercitarea arbitrară a autorității. De aici, în viziunea regizorului se naște mecanismul nedreptății: renegarea *Cordeliei,* exilul lui *Kent,* izgonirea lui *Edgar,* orbirea lui *Gloucester,* nebunia lui *Lear.*

Dar Tompa Gabor nu se oprește la acest nivel al descifrării textului shakespearian; artistul pleacă de la interpretarea lui Jan Kott, „Regele Lear sau sfârșit de partidă" și de la teoria acestuia că în piesă există două planuri în care este ilustrată disoluția lumii: unul din perspectivă istorică, numit teatrul lui Macbeth și celălalt, din perspectiva metafizică, numit teatrul lui Iov. Prospecția straturilor interioare ale piesei îl conduce pe regizor la una dintre soluțiile cele mai personale ale montării, aceea de a plasa în centru figura *Bufonului* și a *Cordeliei,* unind cele două personaje. După ce *Cordelia* este forțată de *Rege* să plece de la curte, ea îl va însoți pe acesta ca *Bufon,* înlesnindu-i inițierea pe calea adevărului și ajutându-l să traverseze abisul nebuniei. În această dublă ipostază

TORDY GÉZA şi **LUKÁCS SÁNDOR**

scenică, Eszenyi Enikó, excepţională actriţă, reuşeşte să transmită emoţie şi forţă, stăpânind la fel de bine mijloacele de expresie în cheia comică şi în cea dramatică.

În accepţiunea lui Tompa Gabor, *Regele Lear* este drumul cunoaşterii prin suferinţă, prin chin, iar salvarea vine numai prin iubire. Ca discurs teatral, spectacolul prezintă aceeaşi schemă dramatică, exprimată atât în registrul tragic, cât şi în cel grotesc; glisarea între cele două planuri semnifică zbaterea continuă a omului între aflarea şi pierderea valorilor fundamentale ale condiţiei sale.

Dincolo de fascinaţia intelectuală a interpretării regizorale, de subtilele trasee hermeneutice ale montării, se recunoaşte marca teatralităţii lui Tompa Gabor. Spaţiul de joc (decoruri Andrei Both) este tăiat sever; din lumină şi module de lemn mobile se realizează trecerea dintr-un loc în altul al desfăşurării dramatice. În contrast cu sobrietatea decorului, costumele lui Dobre Kóthay Judit aduc culori vii şi senzualitatea unor materiale ca mătasea, blana, pielea; aceste costume dau plus de individualitate personajelor. În economia spectacolului, reţin atenţia cele trei personaje cu mască (măşti confecţionate de Varga-Járó Ilona) care interpretează muzica semnată de Iosif Herţea. Conturul sonor al spectacolului, la fel ca şi lumina, subliniază şi pune în evidenţă sensurile descoperite. Spectacolul are momente de graţie ce-l fixează în memorie: exerciţiul de virtuozitate al *Bufonului* pentru a-şi câştiga locul lângă *Rege;* judecata în absenţă a celor două aberaţii filiale, plastica imagine a finalului. Uneori construcţia scenică este dezechilibrată de momente mai puţin lucrate, mai puţin asumate actoriceşte; mă refer la disputele *Goneril–Regan,* generate de *Edmund,* la prezenţa lui *Edgar* în scena reîntâlnirii *Lear–Gloucester,* ce s-ar cuveni mult mai motivată, la reprezentarea luptei finale.

Artist atent la lumea pe care o traversează, mărturisind în opera sa scenică o autentică dorinţă de a-şi comunica propriul univers, dar şi nevoia de dialog, cu acest nou spectacol al său, *Regele Lear,* Tompa Gabor îşi continuă seria interogaţiilor asupra destinului nostru comun.

CĂRȚI

Constantin PARASCHIVESCU

Mărturii pentru eternitate

Excepțională inițiativa clujenilor de a edita, într-un timp record și fără garanția acoperirii financiare, un volumaș despre ultimul spectacol al lui Vlad Mugur, *Hamlet,* sub formă de dosar, intitulat *Vlad Mugur, spectacolul morții.* Gândit și alcătuit de Marta Petreu (redactor-șef al revistei „Apostrof") și Ion Vartic (directorul Teatrului Național din Cluj), el este o mărturie emoționantă, și nu de puține ori cutremurătoare, despre măreția unui apus cu aură de geniu. Apus conștientizat tot timpul de cei care i-au fost regizorului în preajmă în acele ultime zile de creație, conștientizat de el însuși, dar nici o clipă divulgat, mărturisit, printr-o complicitate reciprocă exemplară. „Piesa aceasta este jocul morții", ținea să spună regizorul despre capodopera literaturii dramatice universale, extrăgând din ea un sens al vieții care i-ar fi șocat pe mulți, cu reverberații dincolo de piesă și de propriul lui destin ca artist. Un joc cu „bufoni ai firii", cum își definește Hamlet specia la întâlnirea cu *Fantoma* (*„Mai poți încă sub lună să cutreieri / Făcând hidoasă noaptea și pe noi / Bufoni ai firii?"*) și cum parcă însuși artistul a văzut lumea și dramele ei tragicomice într-un joc de măști. Pe care l-a celebrat cu inegalabilă inspirație și fantezie în toate spectacolele realizate în ultimul deceniu, cu o tinerețe spirituală și un stil inconfundabil și l-a desăvârșit, la început de mileniu, cu un act original și magnific din toate punctele de vedere.

Cartea e document și file de poveste rară. Cuprinde date despre *Hamlet* pe scena Națională clujean (primul, în nov. 1922, cu Zaharia Bârsan), o fișă „biospectografică" Vlad Mugur, versiunea scenică a piesei, conversații cu regizorul, câteva cronici, trei portrete, mărturii ale actorilor și, ceea ce e mai emoționant și inedit, însemnări sub formă de jurnal ale zilelor de pregătire a spectacolului, cu detalii despre conturarea lui surprinzătoare – „Ce-ar fi să vă fac un *Hamlet?"* de Ion Vartic și „Memorialul repetițiilor" de Roxana Croitoru. Reconstituirea acelor zile unice însuflețește un film inestimabil al cărui erou shakespearean e însuși Vlad Mugur, zâmbitor și magician, dispus să surprindă lumea cu creația lui – „Secretul spectacolului e ca în fiecare scenă să se întâmple altceva decât se așteaptă spectatorul". Gânduri, căutări, soluții, particule de vrajă între regizor și actori, toate prefigurând o personalitate sigură pe viziunea sa inedită și îndrăzneață, către care i-a îndreptat cu rigoare și finețe contaminantă. „Spectacolul meu e un vis", spunea și parcă nici un vis n-a fost mai fermecător. „Și atunci acest simțământ discret de mister trebuie să se răsfrângă în tot... așa cum e viața noastră frumoasă când descoperim necunoscutul acesta pe care-l descoperim de fapt atât de rar", îi mărturisea Roxanei Croitoru. „Am învățat ce înseamnă să te emoționezi rațional", declară Elena Ivanca. „Voia să audă rostirea clară, intenția clară să iasă din creierul și din gura noastră", precizează Melania Ursu, aspect neglijat de mult în spectacolele noastre moderne. „Cu Vlad s-a dus, din teatrul românesc, o civilizație

a teatrului", constată cu durere Anton Tauf, iar un fost secretar literar, învestit în funcție pe vremea directoratului său de acum treizeci de ani, Justin Ceuca, găsește poate cel mai adecvat titlu pentru o mărturie: „Nedespărțirea de Vlad Mugur".

Excesiv de superstițios, nu suporta cifra 13. Îi spunea, la nevoie, 12 bis. Observ însă că destinul i-a fost marcat de cifra 22. S-a născut la 22 iunie 1927 (de Sânziene), la 22 martie 2001 a început repetițiile cu *Hamlet* la Cluj, a prezentat avanpremiera în 22 iunie (exact în ziua de naștere, la 74 de ani, ca „un vis în noaptea miezului de vară"), la 22 iulie moare la München. Cu opera desăvârșită. Care, poate, s-a iscat dintr-o imagine și o premoniție, mărturisite cu doi ani în urmă Floricăi Ichim în cartea sa *La vorbă cu Vlad Mugur:* „De curând, mă-ntorceam plictisit, eu care nu mă plictisesc niciodată, de la Salzburg spre München. Acasă m-am aruncat în fața televizorului. Pe ecran, câteva perechi de tineri în doliu dansau și cântau în coșciuge, se căsătoreau în morminte. Dacă tot mă-ntorc mereu, poate mi-a fost dat să și mor la München. Ce frumos ar fi să mor, căsătorindu-mă, dansând cu soția mea pe morminte!".

Marina CONSTANTINESCU

*Luciditate și febră**

Trebuie spus de la început un lucru care vorbește despre prețuire, respect și generozitate în teatru, ceva mai evident cu ani în urmă și din ce în ce mai greu de găsit astăzi. Un creator veritabil ar trebui să aibă dimensiunea artistică și umană mai sus amintită, acea boierie care te ajută să înțelegi că lumea n-a început și nu se termină cu tine, că prietenia și comunicarea în această profesiune sunt esențiale. Colecția „Maeștri" s-a născut și crește în continuare datorită regizorului, pedagogului și importantului om de teatru care este Valeriu Moisescu. El a inventat această serie ca un intelectual semn de omagiu față de artiștii fundamentali în existența istoriei teatrului și spectacolului, care au marcat un fel de a gândi, de a face, de a primi această artă. Primul volum a fost dedicat personalității lui Radu Penciulescu. Al doilea, care ne oferă acum un prilej de popas, îl introduce în galeria maeștrilor pe regizorul Crin Teodorescu. O alegere surprinzătoare, în primă instanță, și pentru faptul că n-a fost o persoană epatantă, prea puțini au făcut exercițiul de a-i menține prezentă aura și, nu în ultimul rând, din cauza dispariției sale în 1970. Chiar condițiile neclare, și încă neelucidate, ale morții sale, anii de detenție executați (1958–1963) pe la Văcărești, Rahova, Jilava, Poarta Albă au forțat aducerea unui soi de tăcere în jurul numelui său. Generații întregi de actori, de regizori habar n-au cine a fost și ce a făcut. Ideea de a-l scoate în lumina cunoașterii noastre mi se pare nu doar nobilă, ci și reparatorie, moral și estetic.

---

* Volumul *Crin Teodorescu* din cadrul colecției „Maeștri ai teatrului românesc în a doua jumătate a secolului XX", colecție editată de Centrul de Studii și Experimente Teatrale „Crin Teodorescu", Catedra de Regie Teatru, Scenografie și Coregrafie din UNATC București (coordonată de prof. univ. Valeriu Moisescu), ar fi trebuit să se lanseze joi, 29 noiembrie, în cadrul Festivalului Național de teatru „I.L. Caragiale", ediția 2001. Din cauza unor disfuncții lezante, Senatul UNATC a hotărât să amâne lansarea pentru altă dată și, mai ales, pentru alt spațiu mai apropiat spiritului cărții. (*N.R.*)

Citind, descoperi figura unui om extrem de studios. Refacerea acestui destin artistic este un tip de investigație culturală, este o provocare imensă, o chemare a informațiilor și conexiunilor personale, o revelare a unei personalități despre care se vorbește atât de puțin, deși a însemnat mult, cu care eu n-am avut nici-un contact direct, n-am văzut nimic din ce a pus în scenă. Munca extraordinară a echipei redacționale de a strânge, de a cerceta dosare de cronici, de a selecta fragmentele semnificative, de a găsi schițe de decor, pagini din caietele de regie, din jurnalul lui Crin Teodorescu îi aduce cititorului starea de cufundare într-o lume foarte densă și într-un fel bizară. Crin Teodorescu a fost un om și un artist bântuit de profesia sa, preocupat de asta necondiționat, un intelectual subțire care a cultivat ideea și noțiunea de „actor-intelectual" (atât de depreciată astăzi), un teoretician cu vocație, modern, elaborat și riguros în concepte, la curent cu tendințele, direcțiile și modele timpului său. Inițierea în lumea lui Crin Teodorescu se produce cu publicistica sa acută, pregnantă, continuă cu o suită de declarații și interviuri, cu munca istoricului de teatru, a cercetătorului pentru a se împlini cu universul spectacolelor puse în scenă la Brăila, Galați, Iași, Cluj, la Teatrul Mic, Teatrul de Comedie și Teatrul Bulandra. Zona de cercetare pare să aibă ceva din ponderabilitatea lui Grotowski. Scenografia era un element vital, o componentă decisivă, o expresie a rafinamentului pe scenă. În 1965 lucra *Vară și fum* la Iași. Scenografia era semnată de Paul și Maria Bortnovski, ca și la *Din jale se-ntrupează Electra* (Iași, 1966), apoi la Bulandra, în 1968, *Victimele datoriei,* cu Paul Bortnovski. La Teatrul Mic a făcut, în 1965, *Jocul ielelor,* Camil Petrescu fiind unul dintre scriitorii care l-au fascinat și incitat totodată, decorul și costumele au fost realizate de Teodor Constantinescu, iar *Lungul drum al zilei către noapte* de la Cluj poartă gândul scenografic al lui Liviu Ciulei (1968), ca și *Harfa de iarbă* de la Bulandra din 1970. Asta da familie artistică și spirituală! Gina Patrichi, Clody Bertola, George Constantin, Ștefan Bănică, Virgil Ogășanu, Silvia Ghelan, G. Ionescu-Gion, Leopoldina Bălănuță, Mircea Albulescu, Dorin Varga, Constantin Codrescu, Ștefan Sileanu, Costel Constantin, George Motoi, Emil Botta, Florian Pittiș, toți aceștia și mulți alții s-au întâlnit cu Crin Teodorescu în distribuții, în roluri, în spectacole cu amprentă, în partituri pentru care au fost elogiați realmente. Privesc fotografiile-document și văd o lume în mișcare, puternică, văd dorința de a face ceva valoros, de a lăsa urme de neșters, dincolo de trecerile lor pământești. Formidabil!

Drumul descoperirii mele merge de la scriitură și filosofia ei, prin reintroducerea în circuit a mărturiilor depuse de cronici, la refacerea mentală a unor scene, relații, trasee actoricești, interpretări, stări, discuții din repetiții și din spectacolele lui Crin Teodorescu, medicinistul, filosoful, regizorul, scriitorul, un spirit creator și enciclopedic deopotrivă. In loc de final, un deziderat, o confidență, o emblemă a complexității și modernității acestui spirit. Reproduc pagina 300 a cărții:

„1. [...] mi-aș dori să pot înființa un mic laborator de teatru – un studio de 102 locuri – unde, împreună cu câțiva pasionați, să pot exprima câteva idei pe care le am în cap privind acest lucru.

2. Întrucât nu am certitudinea că în 1967 vor fi coapte condițiile obiective pentru înfăptuirea dezideratului nr. 1, mă voi mulțumi, de data asta, cu mai multe șanse de realizare, să aștern pe hârtie ceea ce am în cap: voi publica la Editura Meridiane un volum despre condiția estetică a actului teatral, volum intitulat *Luciditate și febră,* pentru că pornește de la gândurile lui Camil Petrescu, luciditate și febrilitate."

Natalia STANCU

Două cărți despre Teatrul TV de Constantin Paraschivescu: „Cavaler fără iluzii – PETRE SAVA BĂLEANU"

Într-un moment care nu este prea propice teatrului TV și care nu este, de fapt, favorabil culturii pe canalele televiziunii, larg deschise kitsch-ului, Teatrul TV beneficiază de o dublă legitimare a valorilor sale afirmate în cei 45 de ani de existență. Este vorba de două cărți recent apărute. Una dintre ele informează și familiarizează cu istoria domeniului, face cronica nașterii și a dezvoltării evenimentelor care l-au ilustrat, prezintă principalele personalități creatoare. Alta este consacrată unei personalități-far, cu atât mai luminoase cu cât a reunit în propria-i ființă talentul, cultura, dăruirea și mari calități umane. Ambele sunt semnate de ***Constantin Paraschivescu,*** publicist și cercetător care are avantajul de a împleti instrumentele criticului și istoricului cu cele ale martorului până la un punct implicat în creația de „profil" – căci a lucrat în Televiziunea Română de prin 1967.

Cea mai incitantă la lectură este *„Cavaler fără iluzii – Petre Sava Băleanu"*.

Cine este, cine a fost Petre Sava Băleanu? Cine era creatorul cu al cărui nume ne familiarizaserã genericele de prin '60–'70? Cine era omul atras de Ibsen și ce drame profunde a avut?

Petre Sava Băleanu este unul dintre pionierii începuturilor Teatrului TV la noi, încă de pe vremea când Studioul se afla în strada Molière, iar redacția pe str. Berthelot, și este unul dintre animatorii de referință – care a creat spectacole de calibru artistic și spiritual și de profundă emoție, montări în care a propus soluții deosebite, ce țin de înnoirea artei scenice și de explorarea specificității limbajului teatral și de TV.

Aflăm că s-a născut la Văliug, o comună spre munții din apropierea Reșiței, fiind un bănățean provenit dintr-o mamă săsoaică (și instruită) și un tată oltean, tâmplar ebenist, venit la lucru în zonă prin anii '20. Nivelul de civilizație și cel al vieții culturale a regiunii, pasiunea pentru lectură a mamei (pe care a adorat-o toată viața, cu atât mai mult cu cât tatăl li s-a părut amândurora tiranic) s-au transmis vizibil în orizontul și în stilul de viață al tânărului.

După un liceu (comercial) din Reșița, el a contrariat așteptările tatălui, care-l visa preot, și s-a înscris la Institutul de Teatru din București – la regie. A fost studentul preferat al profesorului Ion Șahighian, fiind coleg cu Lucian Giurchescu, Margareta Niculescu, Horea Popescu, Ștefan Lenkish, Iosif Bâta, N. Frunzetti. O promoție ce ieșea „la rampă" într-o perioadă de „luptă aprigă" cu mentalitățile rigide, obstrucționiste, dar care coincidea cu începutul unor mari înnoiri ale repertoriului și ale expresiei artistice.

Tânărul de statură mijlocie, firav, cu ochelari fumurii, care era foarte retras, închis, discret, cu un aer de timiditate, dar mai degrabă rezervat, studios și reflexiv, va deveni după absolvire regizor de teatru radiofonic. Aici va realiza *Macbeth* cu Emil Botta și Marietta Anca, *Cercul de cretă caucazian* de Brecht (pentru care a făcut însă un scenariu propriu), o piesă de Hauptmann *(În amurg),* pe care a tradus-o, fiind „de acasă" vorbitor de germană (ceea ce i-a ușurat și însușirea limbii engleze).

Devenit membru al tinerei TVR și, repede, șef al regizorilor și al emisiunilor culturale, Petre Sava Băleanu se impune prin seriozitate și profesionalism, dublate mereu de o mare civilitate și omenie (a rămas un șef iubit sau, oricum, „neînjurat"). Într-un climat în care în arta scenică românească se declanșaserã „reteatralizarea teatrului" și promovarea autonomiei regizorale, Petre Sava Băleanu participă la lărgirea și diversificarea repertoriului și la spectaculoasa

afirmare a unor soluții de identitate și specific TV și creează o echipă valoroasă. Ne-au rămas de la el, prin ecoul în suflete, pe retină sau chiar conservate ca prin minune în Arhivă, spectacole deosebite – *Inspectorul de poliție* de J.B. Priestley, *12 oameni furioși* de Reginald Rose, excepționale montări ale unor piese de Ibsen *(Rața sălbatică, John Gabriel Borkman)* sau de Cehov, Čapek; *Corupție la palatul de justiție* de Ugo Beti, *Ifigenia în Taurida* de Paul Everac (cu Gina Patrichi), *Surorile Boga* de Horia Lovinescu etc.

Cu vremea, Petre Sava Băleanu a fost și s-a simțit marginalizat. A fugit cât a putut de des din TVR la diverse teatre din țară: Petroșani, Pitești, Baia Mare etc. – unde spectacolele i-au ieșit când mai bine, când mai puțin revelator. S-a ales cu reala considerație a celor cu care a lucrat. S-a ales cu prietenii durabile din partea unor actori la a căror consacrare a contribuit (Ileana Focșa) sau care s-au atașat de el pur și simplu.

A murit la 48 de ani, în chip surprinzător. O faimoasă teleastă, prietena lui o vreme, spune că i s-a administrat un medicament contraindicat diabeticilor (maladie pe care și-o ignora). Dar Manase Radnev, cu care se încheie lista evocărilor, afirma că „n-a mai vrut să trăiască, de fapt s-a sinucis în felul lui discret și demn", consecință a „gravei și iremediabilei lui decepții" – profesionale înțelegem. Versiune cu atât mai tulburătoare cu cât acest om, care pierduse voința de a mai rezista și a mai lupta, avea un apartament aranjat de el cu un gust deosebit și o casă care îl aștepta la Văliug, părea atras de femei interesante (poate „suflete" prea „tari" pentru echilibrul lui) și mai ales avea un idol – mama sa, pe care o adora și pe care o gratula cu daruri, încercând să o compenseze pentru eroismul ei cotidian, alături de un soț mult prea autoritar.

Pentru mine, cartea despre Petre Sava Băleanu a însemnat o dublă descoperire: atât a omului și artistului bănățean, cât și a colegului nostru care îi relevă virtuțile și îi explorează dramele.

Îl vedeam pe Constantin Paraschivescu o fire foarte blândă și relativ calmă – or, iată, înțelegem că Titel, cu aerul lui atoateîndurător, disimulează nu doar mari sensibilități, ci și destule suspiciuni, furii refulate, rezerve, resentimente, judecăți foarte severe. Și aceasta fie că e vorba de „chestia" cu negativii și pozitivii, deci de canonul proletcultist și de cel al realismului socialist; fie de practicile cenzurii și ale „orientării" ideologice, care i-a scos peri albi, fie de „lipsa de caracter" a oamenilor puși pe carieră politică.

Îl bănuiam un timid, dar, iată, cartea îi arată destule orgolii active și tenace. Vaga ironie cu care Petre Sava Băleanu îi spunea „cronicarul" l-a făcut ca, odată, la Petroșani să refuze, fără explicații, amabila invitație la masă a acestuia. Trebuie să spunem însă că în cazul lui Titel Paraschivescu tot răul e spre bine. Cartea scrisă acum este un mod de „a se plăti" pentru gestul de atunci (pe care i l-a amendat și paradoxala situație de a fi tocmai el cel trimis de instituția Televiziunii la înmormântarea de la Văliug, cu sarcina de a rosti cuvenitul panegiric).

Constantin Paraschivescu reușește admirabil în *Cavaler fără iluzii – Petre Sava Băleanu* – editată de Revista „Teatrul Azi" (Supliment) – să contureze personalitatea creatorului la care se referă, să dovedească valoarea de „viziune" integratoare și subtilă actualizare a operelor sale; să reliefeze noutățile de limbaj la incidența teatrului cu exigența camerei. Pentru aceasta C. Paraschivescu face pătrunzătoare analize ale universului operelor inspiratoare (Cehov, Strindberg, Ibsen) și ale modului original al abordării lor, precum și fine analize ale valorilor lor de adevăr, atmosferă și sensibilitate.

Și, nu în ultimul rând, el însuși un foarte talentat portretist, a știut să provoace evocări și caracterizări memorabile ale lui Petre Sava Băleanu, ale vieții de pe platou în anii '60–'70 – semnate de Ilinca Tomoroveanu, Teodora Dinulescu, Dan Damian, Ion Focșa, Ion Săsăran, Sofia Șincan, Vasile Celmare, Alexandra Orban, Ioana Prodan, Dorel Dorian ș.a.

„Exploratori la Polul Visului 1957–2001 Teatrul Național de Televiziune prezintă..."

„La cei 45 de ani pe care îi împlinește, Televiziunea Română are deja o istorie, este matură, poate și trebuie să-și păstreze un loc aparte în peisajul audiovizual românesc" – afirmă pe bună dreptate, dar nu știm cu ce șanse de reușită pe viitor (mai ales în privința „culturii media"), Ioana Prodan, redactor-șef.

Istoria Teatrului TV, devenit Teatrul Național de Televiziune, este constatată acum într-o carte, *Exploratori la Polul Visului (1957–2001),* semnată de ***Constantin Paraschivescu.*** El își propune să jaloneze, apelând la *Programul radio* din 1957–58, la ziare, mărturisiri de credință, pagini memorialistice, descrieri de spectacole, portrete de realizatori – afirmarea și devenirea acestei (cândva) importante „instituții în instituție" care a fost Teatrul TV.

Este „imaginată" prima seară de teatru – din vremea când TVR își transmitea programele în mod experimental, mai întâi o dată pe săptămână, apoi de două ori. (Autorul invocând și „fenomenul originar": cea dintâi emisie de teatru TV din lume, care s-a petrecut într-un studio improvizat în Marea Britanie, la 10 septembrie 1929, urmată de transmiterea unei piese de Pirandello.) Aflăm astfel că miraculoasa „cutiuță cu imagini" s-a animat la noi la 31 decembrie 1956 și că prima transmisie cu carul de reportaj (de la Teatrul Național, cu *Ziariștii* de Al. Mirodan) se producea la 23 mai 1957. Și că după alte câteva transmisii, cel dintâi spectacol propriu se confrunta cu publicul la 10 august 1957 (era vorba de o piesă într-un act de Noe Smirnov, în regia Georgetei Tomescu).

Începea într-un domeniu fără tradiție – un lung drum al căutării identității individuale –, astfel că dacă Nicolae Motric a fost preocupat de autenticitatea interpretării și alternanța cadrelor în decupaj, tânărul Lucian Pintilie (care susține că a fost dat afară din TV!) s-a impus prin îmbinarea mijloacelor specifice TV, de studio și de film.

Și așa s-a ajuns, în 8 luni, la aproape 20 de spectacole de teatru în 1957 și la aproape 60 în 1958, echipa de realizatori incluzând treptat și pe P.S. Bălеanu, Letiția Popa, David Esrig, D. Cihodaru, Vlad Bâtcă ș.a.

„Cel mai important moment teatral al acestor ani, pe care l-aș numi eveniment – afirmă C. Paraschivescu – a fost spectacolul cu piesa lui Priestley *Inspectorul de poliție.* Aici regizorul Petre Sava Bălеanu a pus în valoare o idee specifică de teatru TV, dincolo de alternanța mijloacelor de studio și film, și anume *substiuirea personajului principal, Inspectorul,* de către camera de luat *vederi,* în cea mai mare parte a spectacolului. «Inspectorul este conștiința oamenilor», spune interpretul principal Fory Etterle, «de aceea nici nu e necesar să se vadă, prezența mea în cadru va fi foarte redusă. În schimb va fi prezentă vocea...»"

Sunt propuse atenției și preocupările de diversificare a repertoriului, a tipurilor de spectacole (medalioane, documentare despre dramaturgi etc.), dar mai ales contribuțiile regizorilor din câteva generații la valoarea artistică și la prestigiul public al montărilor TV. Și aceasta – chiar în contextul (bine fixat de C. Paraschivescu) în care teatrul nostru (în general) „intrase într-o fază de nuanțări și reconsiderări, eliberându-se de tutela dogmatismului ideologic și a realismului socialist". Au contribuit la aceasta – pe lângă directorii de scenă amintiți – Letiția Popa (cartea reproduce pagini din caietul ei de regie la *Faust* de Marlowe), Cornel Todea, Cornel Popa și, mai târziu, Olimpia Arghir, Tudor Mărăscu, Al. Tatos, Petre Bokor, Domnița Munteanu, Dan Necșulea, precum și colaboratori cu talent în spațiul

audio-vizualului (Dinu Cernescu, Sorana Coroamă-Stanca, Horea Popescu, George Teodorescu și nu în ultimul rând Geo Saizescu cu *Ciuta* de V.I. Popa, și azi de referință!).

„Exploratori la Polul Visului" (titlul care constituie o parafrază la afirmația lui Bergman „Filmul, când nu e document, e vis") include interesante mărturii de creație, cronici, referințe la ciclul „Istoria teatrului prin spectacol", la „Integrala Shakespeare"; o listă a Telerecitalurilor, a spectacolelor preluate și înregistrate, precum și cronologia montărilor proprii.

Volumul (al cărui editor coordonator a fost Anda Orban) susține discursul evocator și critic și prin argumentul ilustrațiilor din fototeca Redacției de teatru și din Arhiva Multimedia a TVR (pusă la punct de Mihaela Crețulescu).

Claudia LIPAN

Avem un teatru, ce facem cu el?

Întotdeauna când mă gândesc la monografii mă plictisesc. Mă plictisesc înainte de a mă apropia de ele. Aceeași convingere o aveam și când a apărut monografia Doinei Papp despre Teatrul Nottara. Am fost pusă față-n față cu o carte cu nume frumos – *Viața pe o scândură*. Recunosc, un nume ca acesta m-a tentat să o răsfoiesc; și am citit-o dintr-o suflare... Pentru că, de fapt, Doina Papp nu a scris o monografie. Și-a amintit prin oameni de oameni. Ca și cum, într-o bună zi, s-ar fi întâlnit la aceeași masă Alexandru Paleologu, Ion Dichiseanu, Olga Tudorache, mulți, foarte mulți actori ai Teatrului Nottara și ar fi vorbit despre oameni și epoci. De pildă, despre simțul lui George Vraca, sau despre tatăl Liei Șahighian, despre farmecul lui Cristea Avram, sau harul lui George Constantin; despre ochii mari ai Gildei Marinescu, sau atelierul de la mansardă al fotografului Nicu Șvaico; despre tristețile lui Dan Micu, sau insomniile lui Alexandru Dabija... Despre mulți dintre cei pe care îi putem privi în fotografiile minunate ale acestei cărți (unele, probabil, ieșite, poate, chiar din mâna lui Nicu Șvaico!). Istoria unui teatru și a unor oameni care au știut să își poarte mai departe povestea. O poveste ce lipsește multor teatre, care nu mai apucă să fie tălmăcită de cei ce le trec zilnic poarta. Doina Papp a strâns mărturiile unei valoroase arhive și a aprins câte un reflector deasupra pieselor care, începând cu anii '40, au umplut cu mult har artistic scena ce astăzi poartă numele unuia dintre cei mai mari actori români. La început a fost Teatrul Armatei. Și câți dramaturgi nu și-au legat destinul de acest nume! Câți nu au stat zile întregi lângă actori, regizori, scenografi, tehnicieni, pentru a scoate la rampă în fața unui public dornic de spectacole, câte o premieră? Au trecut anii când spiritul aristocrat al lui Horia Lovinescu propunea o dramaturgie abstractă; au trecut anii când Valeriu Moisescu se întâlnea din când în când cu profesorul său, Sebastian; au trecut și anii când se desfășura pe scenă viața Sarei Bernhardt. Au trecut anii... Dar au venit „vicleniile" inconfundabile ale lui Horațiu Mălăele, jocul de-a râsu-plânsu al lui Ștefan Iordache, musicalurile în rândul cărora se angaja regizorul Gelu Colceag și câte altele... O pagină nu ține locul unei vieți pe scândură; și nici a unei mărturii cu nume frumos. Este meritul Doinei Papp de a redeschide întrebarea din titlu, de care se leagă destinul oricărui act artistic, de a toarce cu multă căldură firul timpului și de a ne învăța verbul aducerii aminte – cumplit de necesar gramaticii teatrale!

DIN LUME

Irina IONESCU

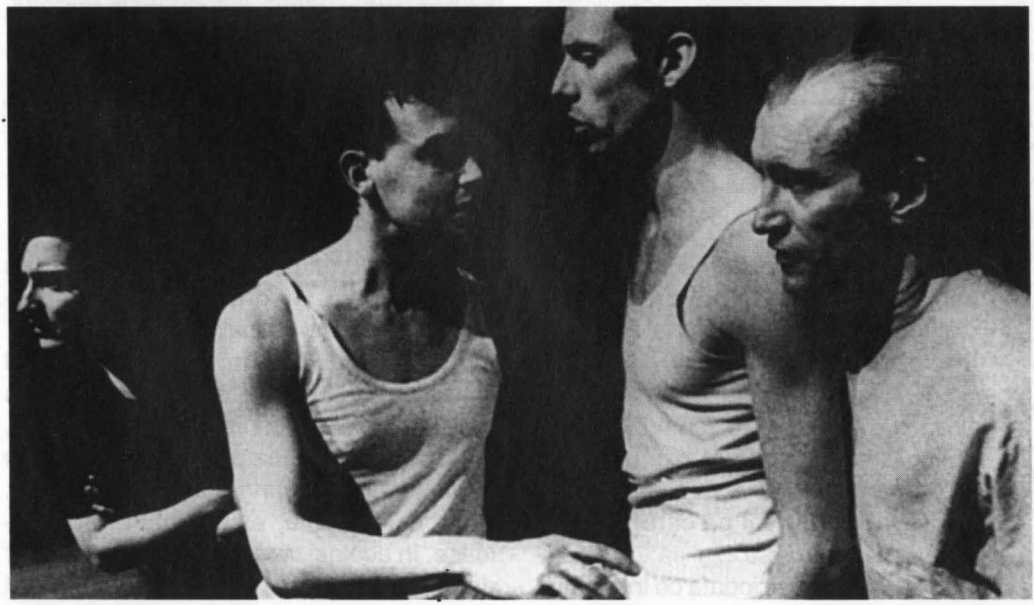
Probleme de identitate

Alte două spectacole incitante prezentate anul trecut la Edinburgh International Festival au aparţinut companiei flamande de teatru *De Onderneming, Antwerp* – companie aflată pentru prima oară în turneu în Marea Britanie. Fără să apeleze la ajutorul unui regizor şi nedepăşind un număr minim de repetiţii, membrii companiei – Carly Wijs, Robby Cleiren, Ryszard Turbiasz şi Günther Lesage – au propus o dramatizare în două părţi/spectacole după trilogia de romane *The Notebook* (1986), *The Proof* (1988) şi *The Third Lie* (1991) aparţinând scriitoarei Agota Kristof. Spectacolele au purtat titlurile primelor două romane din trilogie.

În privinţa reprezentării, actorii au ales să folosească un stil nonrealistic, de sorginte brechtiană, cu elemente postmoderne precum fragmentarea spectacolului în scene scurte şi foarte concentrate.

Dramatizarea companiei *De Onderneming, Antwerp* este prima realizată vreodată după opera Agotei Kristof, autoare cunoscută în Europa, în special, în spaţiul ţărilor de limbă franceză şi germană, unde cele trei romane ale sale s-au bucurat de recunoaşterea publicului şi a criticii, primind chiar (în 1988) *Premiul Moravia pentru Literatură*.

Născută în vestul Ungariei, la Csikvánd, în 1935, Kristof a început să scrie poezie pentru diverse reviste literare încă din adolescenţă. În timpul celui de-al doilea război mondial se mută împreună cu părinţii în micul oraş istoric Köszeg, lângă graniţa austriacă, loc care îi va inspira mai târziu trilogia romanelor amintite. În 1956 este nevoită să părăsească Ungaria din cauza orientărilor politice antisovietice ale soţului ei. Cu un copil de patru luni, un biberon, câteva haine şi două dicţionare străbat ilegal graniţa cu Austria şi primesc statutul de refugiaţi, pentru ca mai apoi Universitatea Neuchâtel din Elveţia să-i ofere soţului său o bursă de studii în domeniul



biologiei. S-au stabilit în Elveția, unde locuiesc și astăzi.

Ca scriitoare de limbă franceză, Kristof a debutat cu piese de teatru, gen care, mărturisește autoarea, i se pare mai puțin complicat decât romanul. Dacă la început numai companiile de teatru de amatori își manifestau interesul pentru piesele sale, acestea au început să atragă atenția treptat și mediilor profesioniste din Germania (în stagiunea 1993–1994, s-au jucat simultan la Hanovra, Hamburg și Stuttgart), Franța sau Olanda, în timp ce în Japonia au fost publicate în volum. Cu toate acestea, faima internațională i-a fost adusă de publicarea celor trei romane.

Subiectul (cu oarecare tentă autobiografică) trilogiei este foarte simplu: în timpul celui de-al doilea război mondial, o mamă este nevoită să-și abandoneze fiii, gemenii Lucas și Claus, în vârstă de nouă ani, în casa bunicii acestora pentru că nu-i mai putea hrăni. Bunica – avară și brutală – neglijează creșterea copiilor, dar are pretenția ca aceștia să o ajute la întreținerea casei și a grădinii. În aceste condiții, frații încep să-și dezvolte diverse mecanisme de supraviețuire, cum ar fi antrenamentul zilnic pentru reprimarea simțurilor – foame, frig, durere și pentru cultivarea voinței. Cântă la acordeon prin baruri pentru a supraviețui, îl șantajează pe vicarul satului, învață singuri să citească cu ajutorul unei *Biblii* vechi și al unui dicționar, rămân singuri pe lume, războiul continuă, iar ei își notează într-un jurnal toate experiențele prin care trec, pentru ca mai apoi, exact acest jurnal să se întoarcă împotriva lor. Prin sacrificiul propriului tată, împins de cei doi să treacă granița direct printr-un teren minat, unul dintre ei se salvează, ajungând în lumea liberă, în timp ce al doilea rămâne să trăiască, în continuare, în casa bunicii. Urmează apoi regăsirea, necazuri cu poliția care îi bănuiește că și-ar fi inversat actele de identitate ș.a.

În montarea romanelor, compania *De Onderneming, Antwerp* reușește să depășească – în general – pericolul plictisirii publicului, deși lucrează doar cu patru actori și câteva obiecte de recuzită. Raportul scene narative–scene dramatice este și el echilibrat, spectacolul putând fi considerat din acest motiv extrem de flexibil.

Copiii sunt jucați de adulți, actorii schimbă și ei cu ușurință rolurile pe care le au, unele dintre ele chiar în semitravesti, pentru că nu se obosesc să lucreze prea mult asupra costumelor – bunica este jucată astfel, foarte bine, cu barbă și pantaloni, doar un șorț și o voce răgușită fiind suficiente pentru caracterizarea reușită a personajului. În plus, culisele se află chiar pe scenă, actorii așteptându-și rândul, costumându-se și aducând recuzita la vedere. Creații colective, experimentale *The Notebook* și *The Proof* spun o poveste foarte interesantă despre istorie, falsificarea istoriei și istoriile oamenilor obișnuiți striviți, de cele mai multe ori, de evenimente.

Religie, sex, gastronomie

Unul dintre sfaturile oferite cu oarecare insistență ziariștilor de către organizatorii lui Edinburgh International Festival 2001 a vizat spectacolul *Ricardo i Elena,* aparținând spaniolului Carles Santos, și suna în felul următor: „Nu-l întrebați ce înseamnă această operă suprarealistă, nu are nici un fel de importanță, încercați să vă bucurați doar de regalul vizual și muzical pe care îl oferă." La rândul său, Santos se explică: „Un muzician nu este întrebat niciodată ce înseamnă muzica lui. Eu sunt un muzician. Sensul nu este important, important este să vezi muzica în timp ce o asculți."

Născut la Valencia, „inima și sufletul Cataloniei", cum îi place să spună, Santos este un pianist concertist renumit în Spania, deținând totodată ca regizor și unul dintre primele locuri în avangarda artelor scenice. Compozițiile sale, extravagante și fabuloase, în același timp, la nivelul mijloacelor de realizare scenică, i-au adus rapid statutul

de favorit al circuitului festivalier internațional, el participând numai la Edinburgh de trei ori din 1996 și până anul trecut: prima oară cu *L'Esplendida Vergonya del fet mal fet* – o operă-circ în limba catalonă –, iar în 1998 cu *La Pantera Imperial* – un omagiu neconvențional (plin de nonsensuri reprezentate în numele suprarealismului) adus lui Bach, clasicul a cărui muzică a devenit ritual în viața lui Santos, acesta interpretând zilnic câteva opusuri din creația sa.

Anul trecut, publicul lui Edinburgh International Festival a putut urmări *Ricardo i Elena*, o operă satirică – bineînțeles, suprarealistă – la adresa miracolului vieții și a catolicismului, cântată din acest motiv în limba latină.

Deși neagă că ar fi vorba despre o operă autobiografică, se știe că părinții compozitorului se numeau chiar Ricardo și Elena, iar personajul principal feminin dă naștere în spectacol unui băiat care este crescut pentru a deveni muzician. Ceea ce pretinde Santos că reprezintă, în schimb, este realitatea existentă în Spania atunci când s-a născut și a început să studieze pianul – adică începutul anilor '50, perioada guvernată de Franco.

Compozitor, scenarist, regizor și chiar fotograf al producției, Santos (absolvent al Conservatorului din Barcelona) consideră regia un „alt instrument în orchestrație", motiv pentru care vizualizează muzica fără nici un efort, imaginiile fiindu-i de multe ori chiar mai puternice decât sunetele.

Creație muzical-teatrală, *Ricardo i Elena* este plină de situații scenice care provoacă involuntar râsul tocmai pentru că nu există nici un sens în ceea ce se întâmplă: piese gigantice de mobilier se luptă pentru supremație, un personaj folosește o bormașină pentru a se elibera din interiorul unui pian, un crucifix imens cade neașteptat direct în mijlocul aceluiași pian, folosit și pentru un dans orgasmic direct pe claviatură, în timp ce fundalul înfățișează imagini extrem de apetisante cu roșii, măsline verzi, crevete și alte salate din dieta mediteraneană.

Simțul umorului este o condiție absolut necesară pentru a gusta cât de cât spectacolul lui Santos. În plus, ca să nu pleci trântind ușa, simțindu-te ofensat ca spectator, desconsiderat de organizatori în ideea că ești un ignorant care acceptă orice, trebuie să nu fi un împătimit al spectacolului tradițional de operă. Altfel, cele cincisprezece lire sterline plătite pentru biletul de intrare și anumite fragmente ale reprezentației riscă să devină obiectul unei depresii foarte puternice, motiv de divorț ș.a., deși este anunțat de la bun început că „spectacolul conține scene care ar putea ofensa anumite persoane", în special din motive religioase.

Pentru cei obișnuiți, în schimb, cu videoclipurile și muzica pop promovate de Madonna șocul nu este foarte puternic, primând imaginile în ansamblul lor și mai puțin elementele care le compun.

Dincolo de această comparație posibilă (filmele lui Almodovar și Fellini se pare că au inspirat de asemenea spectacolul lui Santos), trebuie remarcată însă, în primul rând, tehnica vizualizării compoziției muzicale asemănătoare cu cea practicată de Stockhausen sau John Cage, artiști cu care Santos poate sta alături fără nici un fel de complexe de inferioritate.

Fără a avea un subiect povestibil, fiind construită din scene independente care se leagă între ele doar prin folosirea acelorași imagini și simboluri (crucifixul persistă obsedant în spectacol ca într-un coșmar religios), *Ricardo i Elena* este o operă care solicită o distribuție foarte bine antrenantă atât vocal, cât și fizic, pentru că acrobațiile nu lipsesc nici ele din acest amalgam. Alături de Santos, apar: Mariona Castelar Garriga, Antoni Comas, Ana Criado, Olivier Roustan, Valérie Salon, Claudia Schneder.

Spectacolul face senzație sau este contestat cu vehemență, dar nu trece, sub nici o formă, neobservat – atribut pe care a mizat de altfel și directorul artistic al Edinburgh International Festival 2001, Brian McMaster.

Margareta ANDREESCU

„HOMEBODY/KABUL", piesă premonitorie?

La ***11 septembrie 2001,*** ultima lucrare a americanului Tony Kushner, *Homebody/ Kabul,* intra în faza de repetiție, premiera ei mondială la Theatre Workshop din New York fusese deja fixată pentru 19 decembrie, iar prezentarea la Londra, la Young Vic, stabilită pentru primăvara anului 2002.

Tony Kushner face parte din pleiada intelectualilor activ angajați în contextul social-politic din Statele Unite, atitudine ce transpare, fără echivoc, și în creația sa artistică. În acest sens poate fi citată, de pildă, și piesa sa mai veche prezentată cu mult succes în 1993 pe Broadway, intitulată *Înger în America* (cu subtitlul „O fantezie homosexuală pe teme sociale"), în care tratează o problemă gravă, de stringentă actualitate: SIDA.

Dramaturgul scrutează cu aceeași rigurozitate și implicare activă scena politică mondială a zilelor noastre, evaluând posibilele urmări ale unor evenimente în curs, atât pe planul statelor în cauză, cât și pe cel uman. Din această perspectivă se va contura, începând din anul 1997, și ideea piesei *Homebody/ Kabul;* autorul nu plasează acțiunea în timp, în general nu aduce preciziuni. Dar într-un amplu interviu acordat ziaristului Robin Detje cu ocazia începerii repetițiilor, dramaturgul face următoarea mărturisire:

„Pe Clinton l-am susținut în multe împrejurări [...] când și-a îndreptat atenția asupra Afganistanului, a trimis rachete (*vara anului 1998 – n.n.).* În momentul acesta începe piesa mea".

Acțiunea este plasată la Londra, într-o ambianță familială, primul act fiind de fapt un lung monolog al stăpânei casei. Răsfoiește neglijent un ghid turistic despre Afganistan în timp ce divaghează pe teme cotidiene anodine. La un moment dat, lectura o prinde, află și comunică publicului date despre o cultură milenară, aspecte dintre cele mai diverse despre o țară necunoscută. Interesul ei și al privitorului cu care comunică cresc pe măsura lecturii.

În actul al doilea, spectatorii află că eroina a întreprins într-adevăr cândva, pe parcurs, călătoria în Afganistan. Soțul și fiica eroinei, care apar acum în scenă, relevă o stare de mare tensiune, îngrijorare, incertitudine fiindcă demersurile lor de a afla ceva despre soarta celei plecate rămân să plutească în vag. Nimic concret, nimic spus pe nume, dar realitatea unor rachete îndreptate asupra Kabulului și a revoltei nestăpânite a populației, căreia și eroina ar fi putut să-i fi căzut victimă, se face insidios simțită.

Informațiile de mai sus sunt un scurt extras din amplul interviu deja amintit, reprodus în traducere integrală în revista *Theater Heute* nr. 11, noiembrie 2001, intitulat „Să vedem ce mai urmează. Un american, nu în Kabul: Tony Kushner despre Afganistan, teatru politic, George Bush, multiculturalism trăit, stânga ridicolă – și noua sa piesă".

CALENDAR TEATRAL

IANUARIE

16 ianuarie – 130 de ani de la nașterea lui **Gordon Craig** (m. 19 iulie 1966). Lucrează în teatru ca actor, regizor și scenograf; au rămas notorii decorurile nonfigurative, de încărcătură simbolică, pe care le realizează pentru spectacolul cu *Rosmersholm* (Florența, 1906) și pentru *Hamlet* (Teatrul de Artă din Moscova, 1911). Craig a fost însă în primul rând un teoretician ale cărui idei vizionare au influențat profund evoluția teatrului european. Publică în Germania *Arta teatrului* (1905), iar în 1908 înființează la Florența revista *The Mask*, unde îi apare faimosul articol *Actorul și Supra-Marioneta*. Scrierile lui, dezvoltând teoriile lui Appia, promovează conceptul unui teatru antinaturalist, bazat pe ritm, mișcare, imagini vizuale. Craig susține deplina autonomie a spectacolului, visând o formă teatrală care să se întoarcă la izvoarele ei ritualice: un teatru eliberat de exigența reproducerii realului și înțeles ca viziune poetică, extaz, oficiere.

24 ianuarie – 270 de ani de la nașterea lui **Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais** (m. 18 mai 1799), personaj aventuros, care a cunoscut deopotrivă prosperitatea și gloria, sărăcia și exilul. Ca ocupație secundară, Beaumarchais a scris câteva texte pentru teatru, dintre care două au cucerit o mare popularitate: *Bărbierul din Sevilla* (1775) și *Nunta lui Figaro* (1784). Pornind de la tiparul clasic al intrigii comice, el a creat un univers teatral viu, scânteietor, îndrăzneț. Sub paravanul peripețiilor ilare, este pus în discuție un întreg sistem social și sunt contestate privilegiile aristocrației.

28 ianuarie – Împlinește 60 de ani **Florin Mircea**, cunoscutul actor al Naționalului ieșean, pe scena căruia a interpretat numeroase partituri din repertoriul clasic și modern. Creația sa în rolurile Kaloșin și Anciughin din *Anecdote provinciale* i-a adus Premiul UNITER pentru cel mai bun actor al stagiunii 1994–1995.

30 ianuarie – 150 DE ANI DE LA NAȘTEREA LUI *ION LUCA CARAGIALE* (M. 9 IUNIE 1912).

FEBRUARIE

1 februarie – 130 de ani de la nașterea poetului francez **Paul Fort** (m. 1960). Adversar al naturalismului, el preconizează exploatarea resurselor poetice ale limbajului spectacular. Participând la ofensiva mișcării simboliste, Fort înființează în 1890 Teatrul de Artă: o instituție al cărei repertoriu se axa pe drama poetică și unde a activat marele regizor Lugné-Poe.

7 februarie – Împlinește 60 de ani scenograful **Helmuth Stürmer**. După o fertilă activitate în teatru și cinematografie, se stabilește în 1977 în Germania. Semnează scenografia la spectacole montate pe diverse scene europene, pentru ca după 1990 să reia colaborarea cu teatre din țară. Calitatea novatoare și marea forță plastică a decorurilor sale s-au remarcat în spectacole ca *Hamlet* (r. Dinu Cernescu, Teatrul Nottara, 1974), *Azilul de noapte* (r. Liviu Ciulei, München, 1976), *Maestrul și Margareta*, r. Andrei Șerban, și *Arden of Faversham*, r. Lucian Pintilie (ambele la Paris), *Bacantele* (r. Silviu Purcărete, Viena) etc. În ultimii ani, creează cadrul de bogat simbolism vizual al spectacolelor lui Vlad Mugur: *Livada de vișini*, la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, *Așa este (dacă vi se pare)* și *Slugă la doi stăpâni*, la Teatrul Național din Craiova, *Hamlet*, la Teatrul Național din Cluj. Premiu UNITER pentru întreaga activitate în anul 2000.

10 februarie – 75 de ani de la moartea actriței germane **Agnes Sorma** (n. 17 mai 1865), care și-a cucerit celebritatea la Deutsches Theater din Berlin interpretând tinere eroine shakespeariene: Julieta, Desdemona, Ofelia. A jucat cu egal succes în piese de Grillparzer,

Goldoni, Hauptmann, Sudermann. O memorabilă creație a realizat în *Nora* de Ibsen, piesă ce figura constant în repertoriul numeroaselor sale turnee europene.

12 februarie – 140 de ani de la nașterea lui **Alexandru Davila** (m. 19 octombrie 1929), dramaturg și primul regizor român creator de școală. Ca director la Teatrul Național din București (1905–1909, 1912–1914), precum și în cadrul propriei companii teatrale (1909–1912), el acționează energic pentru reformarea artei interpretative, marcate încă de patosul declamator romantic. Sub influența naturalismului, el introduce un stil nou, în care predomină firescul, emoția interiorizată, jocul nuanțat și discret. Fără a ocoli piesele clasice, Davila preferă totuși dramele și comediile franțuzești de salon, care îi permit realizarea unor spectacole rafinate, în decoruri luxoase. Influența sa este decisivă pentru formarea noii generații actoricești.

– 100 de ani de la premiera dramei istorice ***Vlaicu-Vodă*** de Alexandru Davila la Teatrul Național din București, cu C.I. Nottara în rolul titular.

13 februarie – 125 de ani de la moartea lui **Costache Caragiale** (n. 1815), unul dintre primii și cei mai energici animatori ai teatrului românesc. Activitatea lui Costache Caragiale este strâns asociată cu procesul de trecere a actorilor autohtoni de la diletantism la profesionism. După un modest început la Botoșani (stagiunea 1838-1839), el înjghebează și conduce trupele de la Iași (1839–1844) și București (1844–1848), pentru ca în iarna 1849–1850 să pună temeliile teatrului românesc la Craiova. Revine apoi la București, unde domină viața teatrală până în 1855, când apariția lui Matei Millo îl eclipsează. Ca dramaturg, el surprinde în registru satiric ciocnirile între vechi și nou, tipologiile și moravurile proprii societății românești în ajunul revoluției pașoptiste (*Îngâmfata plăpămăreasă* – 1846, *O soaré la mahala* – 1847), iar în *O repetiție moldovenească* (1844) creionează cu un realism comic-amărui imaginea teatrului ieșean la începuturile sale.

26 februarie – 200 de ani de la nașterea poetului, dramaturgului și romancierului **Victor Hugo** (m. 22 mai 1885), figură proeminentă a romantismului francez. În prefața la *Cromwell* (1827), el formulează principiile dramei romantice, textul căpătând caracter de manifest. Perioada semnificativă a creației hugoliene în teatru se situează între 1830 și 1843, când compune *Hernani*, *Regele petrece*, *Lucrezia Borgia*, *Maria Tudor*, *Angelo, tiranul Padovei*, *Ruy Blas*, *Burgravii*. Marile elanuri romantice și retorismul înflăcărat i-au asigurat dramei hugoliene o excepțională popularitate în epocă, pentru ca aceleași particularități s-o împingă într-un con de umbră mai târziu, când climatul cultural și exigențele publicului se schimbă.

29 februarie – 70 de ani de la nașterea regizorului și profesorului **Mihai Dimiu** (m. 15 iunie 1984). A absolvit I.A.T.C. în 1956, o dată cu „promoția de aur". Perioada cea mai fertilă a activității sale regizorale coincide cu efervescenta epocă a reteatralizării teatrului. A fost atras de dramatugia națională, care i-a prilejuit realizarea unor montări de răsunet: *Ultima oră* la Baia-Mare, *Tache, Ianke și Cadâr* și *Ferestre deschise* la Sibiu (ultimul spectacol fiind distins cu 6 premii la Decada dramaturgiei originale – 1961), *Gaițele* la Teatrul Giulești, *Fata Morgana* la Teatrul de Comedie. Din repertoriul universal, montează *Avarul* (Baia-Mare), *Moartea unui comis-voiajor* (Sibiu), *Puterea întunericului* (Teatrul Giulești), *Mașina de scris* (Târgu Mureș). Între 1962–1984, este profesor la I.A.T.C.; vocația sa pedagogică a contribuit la formarea unor regizori ca Aureliu Manea, Andrei Șerban, Ivan Helmer, Tompa Gabor, Victor Ioan Frunză. Urmaș spiritual al lui Victor Ion Popa, Mihai Dimiu s-a implicat cu entuziasm în mișcarea de amatori și a manifestat interes pentru spectacolul folcloric, fiind un autentic animator al vieții teatrale sub toate formele ei.

Daniela GHEORGHE
Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu"

INFO UNITER

✣ **SALOANE CULTURALE** – coordonatôr **Sorana Coroamă Stanca**

* *19 decembrie*: „Seară de colinde", cu invitaţi speciali – Silvia Voinea, corul AS al Şcolii de aplicaţie pentru muzici militare.

✣ *20 decembrie*: cu ocazia sărbătorilor Naşterii Domnului, a avut loc la Teatrul „Ion Creangă" un spectacol dedicat copiilor şi actorilor în vârstă.

✣ *10 decembrie*: reuniunea comemorativă care a marcat centenarul actorului de teatru şi film **Dorin Sireteanu,** cu proiecţii şi imagini video, reprezentând scene din activitatea sa artistică.

✣ *5 noiembrie*: s-a organizat o întâlnire pentru evocarea personalităţii scenografului profesor **Alexandru Brătăşanu,** la 100 de ani de la naştere. Au vorbit cercetători, scenografi, regizori care l-au cunoscut, i-au fost studenţi şi colaboratori.

✣ *24 noiembrie–2 decembrie*: în cadrul Festivalului Naţional de Teatru „I.L. Caragiale", UNITER a asigurat relaţia cu mass-media.

✣ Ca partener al Centrului Cultural European, UNITER s-a ocupat efectiv de organizarea reprezentaţiilor cu spectacolul ***Made in Romania***, creat de **Dan Puric,** la a cărui realizare a participat şi EUROTIN.

✣ **A.I.C.T. – SECŢIA ROMÂNĂ**:

* s-a semnat *Protocolul* între Ministerul Culturii şi Cultelor din România (acad. Răzvan Theodorescu – ministru), Asociaţia Internaţională a Criticilor de Teatru (Ian Herbert – preşedinte) şi Secţia Română a Asociaţiei Internaţionale a Criticilor de Teatru (Ludmila Patlanjoglu – preşedinte) pentru *organizarea la Bucureşti, în noiembrie–decembrie 2003, a Congresului Mondial al Criticilor de Teatru*. Manifestarea internaţională se va desfăşura sub patronajul Preşedinţiei României.

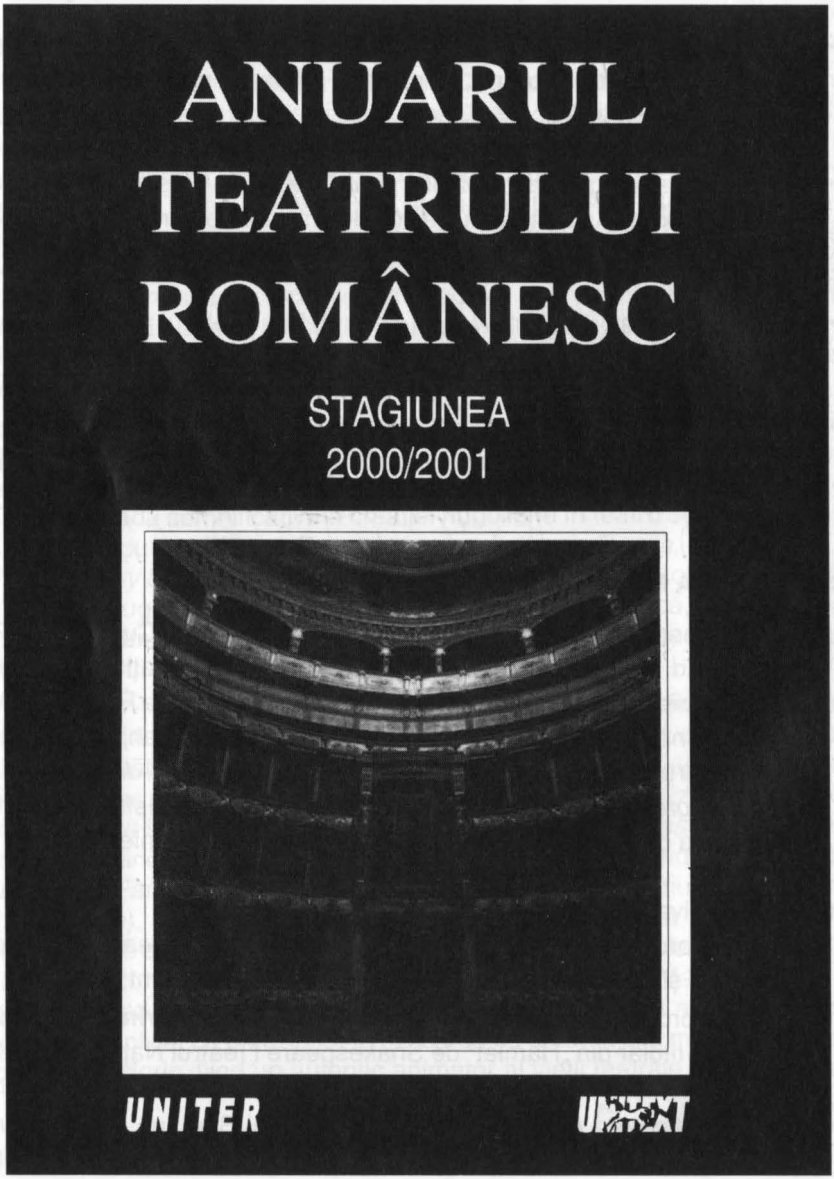
În cadrul Festivalului Naţional „I.L. Caragiale":

* a coordonat secţiunea de colocvii şi dezbateri „Creatori şi critici faţă în faţă" şi secţiunea *Off*, dedicată teatrului independent;
* a acordat *Premiul Criticii* pe anul 2001 actorului **Sorin Leoveanu,** pentru rolul titular din „Hamlet" de Shakespeare (Teatrul Naţional Cluj-Napoca) şi *Hlestakov* din „Revizorul" de Gogol (Teatrul Naţional din Craiova);
* s-au acordat *Premiile Speciale* ale Secţiei Române A.I.C.T. pentru cartea de teatru autorilor: **Florica Ichim, Doina Modola, Mircea Ghiţulescu,**

Ştefan Oprea, Miruna Runcan, Alexandru Firescu, Constantin Gheorghiu, Oltiţa Cântec, Patrel Berceanu.

* a avut loc Adunarea Generală, la care a participat, ca invitat, Ian Herbert, preşedintele Asociaţiei Internaţionale a Criticilor de Teatru. Cu acest prilej s-a decis, prin votul membrilor prezenţi, prelungirea mandatului, cu încă un an (până la data Congresului), a actualului Birou al Secţiei Române a A.I.C.T.

✣ **Editura UNITEXT** a publicat **ANUARUL TEATRULUI ROMÂNESC**



Revista TEATRUL AZI

a publicat ca supliment în seria

GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC:

La vorbă cu VLAD MUGUR

Ursit scenei: MIHAI POPESCU

El, vizionarul: AURELIU MANEA

Un personaj tainic: ELIZA PETRĂCHESCU

Cavaler fără iluzii: PETRE SAVA BĂLEANU

Volumele pot fi procurate în teatre, holul Teatrului NOTTARA, la MUZEUL LITERATURII ROMÂNE, la sediul UNITER, Librăriile NOI și CĂRTUREȘTI ș.a., precum și prin numărul de telefon al redacției (666 34 52)

Dacă vă interesează fenomenul teatral românesc și din lume, dacă vreți să sprijiniți apariția revistei de specialitate

„Teatrul azi“,

puteți să vă abonați pentru anul 2002 la

TREZORERIA STATULUI – Sector 1, Cont 500 395 26662

sau la telefoanele:

666 34 52 (tel./fax) și 092 455 954 – Florica ICHIM

789 74 78 și 093 345 032 – Oana BORȘ

VĂ MULȚUMIM!

Ultima apariție, dar nu cea din urmă, dintre volumele-supliment ale revistei noastre, cartea colegului TITEL PARASCHIVESCU:

CONSTANTIN PARASCHIVESCU

Cavaler fără iluzii

PETRE SAVA BĂLEANU

„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC" continuă.

Sunt în pregătire mai multe lucrări monografice sau autobiografice:
Alexandru Tocilescu, Gheorghe Dinică, Tompa Gabor, Marin Moraru, Silvia Ghelan, Margareta Baciu, Mihai Măniuțiu, Paul Bortnovski, Dan Jitianu, Marcel Iureș și ...

Coperta I: *Marius STĂNESCU* în „Cartofi prăjiți cu orice" de Wesker
Foto: Florin Biolan

Coperta II: *Carmen STĂNESCU și Damian CRĂȘMARU* în „Leul în iarnă" de William Goldman. Foto: Mihail Cratofil

Coperta III: *Bogdan ZSOLT și TOMA Gabor* în „Sfârșit de partidă" de Beckett. Foto: Florin Biolan

Coperta IV: *Regizorul VICTOR IOAN FRUNZĂ*
Foto: Forin Biolan

SUMAR

2 Să ne amintim de *Nepotul lui Rameau*

7 Gellu Naum

20 Festivalul Național de Teatru

29 Memoria teatrului: Alexandru Brătășanu

38 La Teatrul „Ariel", un Gigi Căciuleanu

47 Interviu Marius Stănescu

54 Spectacole

96 Vești bune

97 Dinlăuntrul teatrului Bogdan Ulmu, Jurnal teatral

99 Noi, în lume

102 Cărți

109 Din lume

113 Calendar teatral

115 Info UNITER

Teatrul azi

revistă de cultură teatrală
nr. 1–2/2002
B-dul Nicolae Bălcescu nr. 2–4
Tel./Fax: 666 34 52

Redactor șef: FLORICA ICHIM

Board:

Cristina DUMITRESCU
Doina MODOLA
Marina CONSTANTINESCU
Constantin PARASCHIVESCU
Ludmila PATLANJOGLU

Echipa redacțională:

Oana BORȘ
Delia VOICU
Irina IONESCU
Ioana ICHIM ANGHEL
Viorica-Rozalia MATEI
Maria HASCHI

Revistă editată cu sprijinul MINISTERULUI CULTURII și UNITER

Tehnoredactare computerizată:
Florentina RĂDULESCU

Procesare imagine:
Daniel DULGHERU

Tipar:

Compania Națională a Imprimeriilor „CORESI " S.A. București
ROMÂNIA

Sistemul calității certificat SR EN ISO 9001

1 ***Angajare de clovn***
de Matei Vișniec
la Akademietheater,
Viena, 1997

2 ***Tartuffe***
de Molière
Teatrul Thalia,
Budapesta, 1996

Imagini din spectacole semnate: TOMPA GABOR

3 ***Regele Lear***
de Shakespeare
la Teatrul Vig,
Budapesta, 2001

4/5 ***Cântăreața chelă***
de Eugène Ionesco,
Teatrul Athenée –
„Louis Jouvet",
Paris, 2000

Foto: Patrick Fabre

6 ***Hamlet***
de Shakespeare
la Teatrul Național
Craiova, 1997

7 ***Troilus și Cresida***
de Shakespeare
la Teatrul Maghiar
de Stat Cluj, 1998

8 ***Așteptându-l pe Godot***
de Beckett
la Lyric Theatre,
Belfast, 1999

Albumul color al revistei TEATRUL azi

ISBN 1220-1676